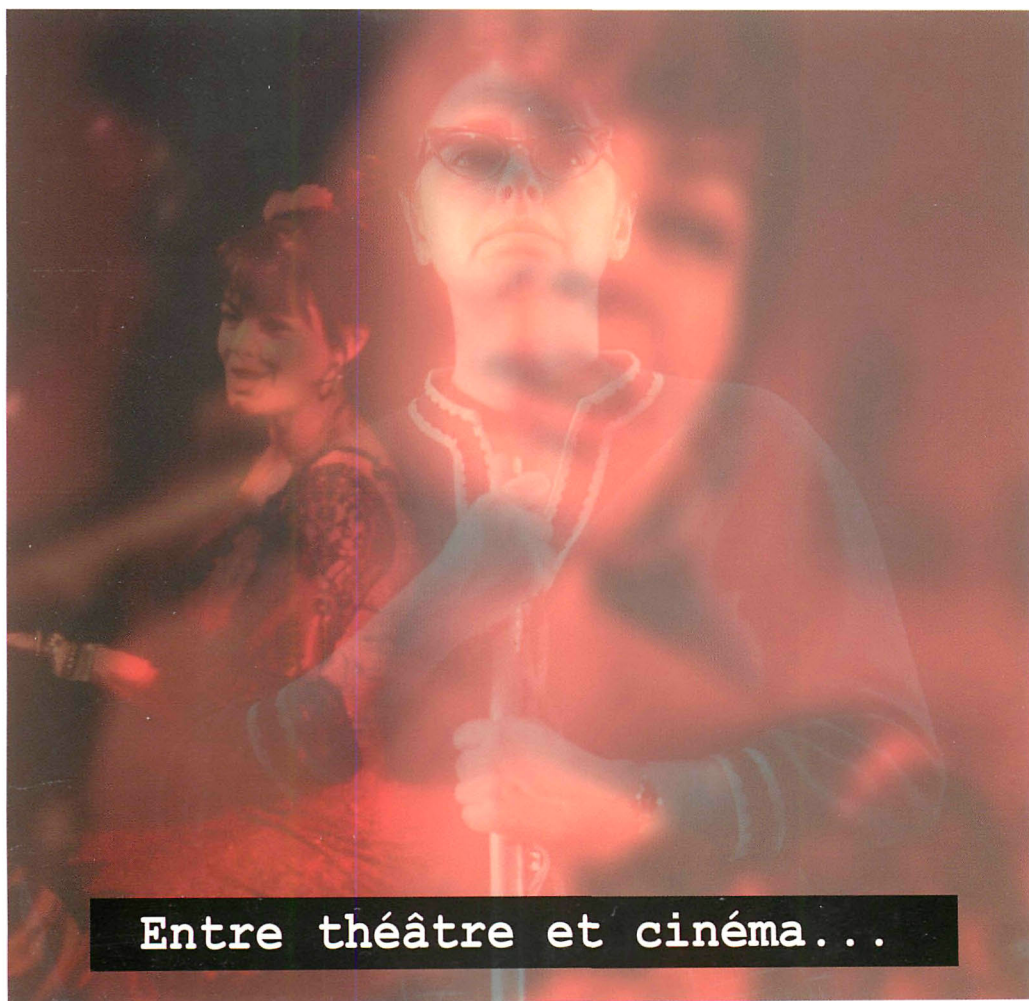


L'Annuaire théâtral³⁰

Revue québécoise d'études théâtrales



Entre théâtre et cinéma...

L'Annuaire théâtral

n° 30, automne 2001

**Entre théâtre
et cinéma...**

CRCCF/SQET

L'Annuaire théâtral, qui fait revivre la publication du même nom de Georges-H. Robert (de 1908), est publié deux fois par année par la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) en collaboration avec le Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa. Les textes publiés dans *L'Annuaire théâtral* expriment librement les opinions de leurs auteurs ou de leurs auteures. Ils n'engagent pas la responsabilité de l'éditeur. *L'Annuaire théâtral* est indexé dans *Repère*.

Direction

Dominique Lafon, directrice (Lettres françaises et Théâtre, Université d'Ottawa)
Renée Noieux Gurik, présidente de la SQET (Option-Théâtre, Cégep Lionel-Groulx)
Marie-Christine Lesage, rédactrice en chef (CÉTUQ, Université de Montréal)
Jean-Pierre Wallot, éditeur délégué (CRCCF, Université d'Ottawa)

Comité de rédaction

Gilbert David (Université de Montréal), Josette Féral (UQAM), Chantal Hébert (Université Laval),
Shawn Huffman (Université SUNY-Plattsburgh), Dominique Lafon (Université d'Ottawa),
Marie-Christine Lesage (Université de Montréal), Leanne Lieblein (Université McGill), Stéphanie Nutting
(Université de Guelph), Pascal Riendeau (Université de Toronto), Rodrigue Villeneuve (UQAC)

Conseil scientifique

Marco De Marinis (Università degli studi di Bologna, Italie), Ousmane Diakhate (Université Cheikh Ante
Diop, Sénégal), Jean Cléo Godin (Université de Montréal), Jean-Marc Larrue (Collège de Valleyfield),
Janelle Reinelt (University of California), Jonathan Rittenhouse (Université Bishop), Alain-Michel
Rocheleau (University of British Columbia), Jean-Pierre Ryngaert (Université Paris III-Sorbonne
Nouvelle), Michel Tanner (Service des arts de la scène de la province de Hainaut, Belgique)

Production

Coordonnatrice à l'édition : France Beauregard
Conception graphique : Dominic Duffaud (maquette originale) et Christian Quesnel
Illustration de la couverture : Photos gracieuseté de Daniel Kieffer et de Lyla Films Inc.

Rédaction

L'Annuaire théâtral
Dominique Lafon, directrice
Département des lettres françaises
Université d'Ottawa
C.P. 450, succ. A
Ottawa (Ontario) K1N 6N5
Tél. : (613) 562-5800, poste 1091 • Téléc. : (613) 562-5143
Courrier électronique : crccf@uottawa.ca

Diffusion en librairie

Diffusion et distribution pour l'Europe : DEQ
30, rue Gay-Lussac
75005 Paris
Tél. : (1) 43.54.49.02
Téléc. : (1) 43.54.39.15

Édition

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa
ISSN : 0827-0198
ISBN : 0-88927-194-1
Dépôt légal, 4^e trimestre 2001
Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec

Sommaire

La théâtralité hors de ses frontières Marie-Christine Lesage	5
--	---

DOSSIER

ENTRE THÉÂTRE ET CINÉMA...

Entre théâtre et cinéma... Présentation Michèle Garneau et André Loiselle	9
La théâtralité « dans » le cinéma : considérations préliminaires Samuel Weber	13
Effets de théâtralité dans la modernité cinématographique Michèle Garneau	24
Koltès : la fuite, l'exil et l'extase Pierre Tordjman	41
Shakespeare, de la scène élisabéthaine au cinéma : une perspective historique et esthétique Sarah Hatchuel	59
Le cadavre à l'intersection du théâtre et du cinéma dans <i>Lilies</i> et <i>Being at home with Claude</i> André Loiselle	75

DOCUMENT

<i>Les Muses orphelines</i> du théâtre au cinéma : en conversation avec Robert Favreau Propos recueillis par André Loiselle	97
--	----

PRATIQUES & TRAVAUX

Présentation Shawn Huffman	109
Relief de Kantor Ginette Michaud	111
Présence et absence : Kantor en scène Brunella Eruli	125
Structures rythmiques dans <i>Le passage de l'Indiana</i> : ressacs et dérives du sens Hélène Jacques	140

NOTES DE LECTURE

Whittaker, Herbert, <i>Setting the Stage. Montreal Theatre 1920-1949</i> Jean Cléo Godin	163
Wagner, Anton (dir.), <i>Establishing Our Boundaries. English-Canadian Theatre Criticism</i> Hervé Guay	165
Lévesque, Robert, <i>Un siècle en pièces. Carnets</i> Nadine Desrochers	166
Nutting, Stéphanie, <i>Le tragique dans le théâtre québécois et canadien-français, 1950-1989</i> Lucie Courchesne	167

REVUE DES REVUES DE LANGUE FRANÇAISE

<i>Études théâtrales</i> • <i>Théâtre/Public</i> • <i>Cahiers de théâtre Jeu</i> • <i>Alternatives théâtrales</i> David Blonde	173
---	-----

L'Annuaire théâtral 30

Sommaire

La théâtralité hors de ses frontières • **Marie-Christine Lesage**

DOSSIER ENTRE THÉÂTRE ET CINÉMA...

Présentation • **Michèle Garneau et André Loiselle**

La théâtralité « dans » le cinéma : considérations préliminaires • **Samuel Weber**

Effets de théâtralité dans la modernité cinématographique • **Michèle Garneau**

Koltès : la fuite, l'exil et l'extase • **Pierre Tordjman**

Shakespeare, de la scène élisabéthaine au cinéma :
une perspective historique et esthétique • **Sarah Hatchuel**

Le cadavre à l'intersection du théâtre et du cinéma
dans *Lilies* et *Being at home with Claude* • **André Loiselle**

DOCUMENT

Les Muses orphelines du théâtre au cinéma : en conversation avec Robert Favreau

• Propos recueillis par **André Loiselle**

PRATIQUES & TRAVAUX

Présentation • **Shawn Huffman**

Relief de Kantor • **Ginette Michaud**

Présence et absence : Kantor en scène • **Brunella Eruli**

Structures rythmiques dans *Le passage de L'Indiana* :
ressacs et dérives du sens • **Hélène Jacques**

NOTES DE LECTURE

REVUE DES REVUES DE LANGUE FRANÇAISE

ISSN 0827-0198
ISBN 0-88927-194-1

En couverture : Louise Portal dans la production des *Muses orphelines* au Théâtre d'Aujourd'hui dans une mise en scène de René Richard Cyr et dans le film de Robert Favreau (photos reproduites avec l'aimable autorisation de Daniel Kieffer et de Lyla Films inc.).

ISSN 0-88927-194-1



9 780889 271944

Ce numéro est dédié à la mémoire de Guy Beaulne, qui a été membre du comité de rédaction de L'Annuaire théâtral de 1988 à 1993 et membre du comité consultatif de 1993 à 1995.

LA THÉÂTRALITÉ HORS DE SES FRONTIÈRES

Dans un numéro antérieur, nous avons consacré aux liens entre la pratique théâtrale et d'autres disciplines artistiques un dossier intitulé « Regards croisés : théâtre et interdisciplinarité » (n° 26). Plus récemment, dans le n° 29, Patrice Pavis interrogeait la question de l'interdisciplinarité et de l'interartistique. Cet intérêt n'est pas le fruit du hasard, mais fait écho à l'actualité d'une problématique : la contribution théorique des autres disciplines au champ de la théâtrologie et l'influence des autres arts sur la pratique théâtrale. Au moment où l'objet théâtral est en pleine reconfiguration, alors que les hybridations les plus complexes entre différents genres artistiques constituent un des phénomènes majeurs régissant les formes spectrales actuelles, nous avons pensé inverser notre – et votre – point de vue. Comment ? En nous demandant si le théâtre et le concept de théâtralité sont aussi attirants pour les autres arts que le sont les arts médiatiques, le cinéma, les arts plastiques, entre autres formes, pour la pratique comme pour la théorie théâtrale actuelles. Afin d'offrir une analyse plus en profondeur concernant cette question, nous avons décidé de choisir un seul champ artistique, en l'occurrence celui du septième art. Alors que l'on connaît la fortune du cinéma au xx^e siècle et l'importance de son influence sur le théâtre, il nous paraissait pertinent et intéressant d'interroger le sort que, de leur côté, le cinéma et les études cinématographiques réservent, sur le plan théorique et pratique, au concept de théâtralité.

Je laisse à Michèle Garneau et André Loisel, les deux artisans de cette réflexion entre théâtre et cinéma, le soin d'en présenter le contenu avec plus de précision. Le DOCUMENT qui l'accompagne est constitué d'un entretien mené par André Loisel avec le cinéaste québécois Robert Favreau à propos de l'adaptation pour le grand écran de la pièce *Les Muses orphelines* de Michel Marc Bouchard. Cette entrevue permet de mesurer l'intérêt pratique – ou, au contraire, de constater le manque d'intérêt – de certaines des formes de la théâtralité pour la pratique

cinématographique. Le jeu de reflets, qui, sur la page couverture, établit un dialogue entre des photos tirées de la représentation théâtrale et du film, est à l'image de la réflexivité qui sous-tend les passages entre ces deux pratiques artistiques.

La section PRATIQUES & TRAVAUX comporte deux parties distinctes. Deux textes fort stimulants, d'abord, signés Brunella Éruli et Ginette Michaud qui traitent de la pratique de Kantor et du dernier livre de Guy Scarpetta portant sur ce metteur en scène. Il faut lire ces textes comme les deux volets d'une réflexion complémentaire et croisée, qui effectue un retour sur deux œuvres fondamentales : celle de Kantor et l'étude de Scarpetta, qui questionne, entre autres, le statut de la mémoire de ce théâtre. Le troisième texte de cette section est celui d'Hélène Jacques, récipiendaire du prix de la SQET 2001 qui couronne le meilleur texte soumis par un jeune chercheur. C'est la première année que ce prix est institué, et nous espérons ainsi encourager la publication, au sein de la revue, des meilleurs textes écrits par des nouveaux chercheurs en théâtre. L'article d'Hélène Jacques, étudiante à la maîtrise au Département d'études françaises de l'Université de Montréal, aborde la pièce *Le passage de l'Indiana* de Normand Chaurette selon un angle original qui permet d'en renouveler la lecture.

Enfin, vous trouverez les NOTES DE LECTURE, sous la direction de Gilbert David, qui passera la main, à compter du numéro 31, à notre nouvelle collaboratrice, Stéphanie Nutting. Nous le remercions de s'être acquitté de cette tâche avec enthousiasme et constance, et d'avoir su apporter des changements significatifs à la politique éditoriale concernant cette section. La REVUE DES REVUES DE LANGUE FRANÇAISE clôt un numéro qui vous propose une petite incartade hors des sentiers qui guident habituellement le champ de la recherche spécialisée en théâtre.

Marie-Christine Lesage
Rédactrice en chef

Michèle Garneau
Université de Montréal

André Loiselle
Université Carleton

Entre théâtre et cinéma...

Présentation

Depuis ses origines, le cinéma est hanté par le théâtre. L'histoire du cinéma est ponctuée de mouvements oscillatoires alternant entre des phases de *dé-théâtralisation* et de *re-théâtralisation*. Or, cette histoire n'est pas encore écrite. Ou plutôt, elle est train de s'écrire de façon disparate et dispersée, un peu à la manière de ce dossier qui propose diverses entrées dans ce que nous pourrions appeler les « mouvances cinématographiques de la théâtralité ». Compte tenu de ce qui se passe actuellement sur la scène de théâtre – Michel Bernard parle « d'un nouveau type de représentation qui place le “faire théâtre” dans la forme et la force d'une configuration audiovisuelle¹ » –, cette formule pourrait bien trouver un écho dans un futur dossier consacré aux « mouvances théâtrales de la cinématographicité ».

Pour savoir à quoi peut bien ressembler la *théâtralité* au cinéma, pouvions-nous éviter l'exercice périlleux qui consiste à la définir ? Il a bien fallu affronter la question. La chose, cependant, est loin d'aller de soi puisque le concept a connu ces dernières années une circulation discursive et critique sans précédent, une fortune

1. Citation tirée de son article « Les modèles de théâtralisation dans le théâtre contemporain », *Revue d'esthétique*, n° 26/94, 1994, p. 96.

théorique considérable qui dépasse d'ailleurs largement le domaine du théâtre². C'est pourquoi nous avons demandé à Samuel Weber, qui termine un ouvrage sur la théâtralité, de nous fournir quelques « considérations préliminaires » sur sa version du concept. La métaphore militaire par laquelle l'auteur introduit le concept de théâtralité comme « théâtre des opérations » a l'avantage de mettre l'accent sur sa fonction d'espace medium, de processus de production par lequel un *espace* se transforme en *lieu*. L'opération par laquelle le corps de John Malkovich devient à la fois théâtre et scène est celle-là même qui transforme l'espace clos d'un théâtre en un lieu, c'est-à-dire en une scène ouverte sur l'autre, l'extérieur, le monde. Au cinéma, c'est l'opération du cadrage, nous dit Samuel Weber, qui souligne la théâtralité endémique du cinéma. Pour que la représentation ait lieu, il faut que le cadre de l'action (*frame*) subisse l'opération d'un cadrage (*framing*). Il ne s'agit là que d'une des considérations que nous livre ici l'auteur, qui spéculé magistralement sur la théâtralité cinématographique à partir de trois exemples filmiques : *La bande des quatre* de Jacques Rivette (1988), *Being John Malkovich* de Spike Jonze (1999) et *eXistenZ* de David Cronenberg (1999).

Michèle Garneau a tenté, pour sa part, de faire ressortir trois phénomènes susceptibles d'expliquer l'afflux de théâtralité dans la modernité cinématographique. Si elle parle, comme l'indique le titre, d'*effets de théâtralité* plutôt que de *procédés de théâtralisation*, c'est parce que la théâtralité produite par le cinéma lui apparaît être – à l'instar de Samuel Weber – davantage de l'ordre d'un processus, processus qui revêt à chaque fois des formes particulières, c'est-à-dire quelque chose comme des *procédés de théâtralisation*. En se penchant sur un cinéma qui cherche à réactiver l'enjeu de ses images par le théâtre, un cinéma de résistance qui se met volontairement sous tension théâtrale, elle en vient à identifier ce processus par lequel l'effet de réalité propre au medium cinématographique s'artificialise, rejoignant ainsi l'effet de surnaturalité propre au médium théâtral; ou encore celui par lequel les corps délaissent leur programme narratif (action) pour s'engager dans un gestus; ou encore celui par lequel le regard s'affranchit d'un dispositif de vision trop contraignant pour rejoindre la liberté du regard théâtral.

2. Songeons notamment à l'ouvrage de Timothy Murray (dir.) intitulé *Mimesis, Masochism, and Mime : The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought* (Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997). Sur le statut théorique de la théâtralité, le lecteur pourra consulter le très intéressant article de Josette Féral intitulé « La théâtralité : recherche sur la spécificité du langage théâtral (*Poétique*, n° 75, septembre 1988, Éd. du Seuil), de même que l'approche philosophique de l'ouvrage de Michel Bernard intitulé *L'expressivité du corps. Recherche sur les fondements de la théâtralité* (Paris, Éd. J.-P. Delarge, 1986).

La scène de théâtre a-t-elle un hors-champ ? Ou plutôt : la scène de théâtre peut-elle, à l'instar de l'écran de cinéma, le susciter ? Ou encore : les coulisses de théâtre peuvent-elles devenir cet « ailleurs » que constitue le hors-champ cinématographique ? Pierre Tordjman dans son analyse du théâtre de Koltès répond par l'affirmative en montrant comment l'écriture du dramaturge suscite un hors-champ scénique qui se donne comme la vie même. « Je vois un peu le plateau de théâtre, écrit Koltès, comme un lieu provisoire que les personnages ne cessent d'envisager de quitter... Et l'enjeu du théâtre devient : quitter le théâtre pour retrouver la vie ». La tension entre vie politique et vie mystique dans l'écriture de Koltès serait, selon Pierre Tordjman, ce qui pousserait les personnages vers ce hors-champ que sont devenues les coulisses de théâtre. En effet, si le hors-champ désigne, dans un premier cas, ce qui existe ailleurs, à côté ou autour (définition spatiale), il témoigne aussi d'une présence plus inquiétante – dont on ne peut même plus dire qu'elle « existe », mais plutôt qu'elle « insiste » –, d'un Ailleurs plus radical (définition temporelle et spirituelle). Or toute l'écriture de Koltès serait tendue vers la postulation à la fois politique et mystique de ces formes d'extériorité (à la scène).

Si le cinéma peut influencer l'écriture dramatique, comme le démontre Pierre Tordjman, il peut aussi influencer la mise en scène théâtrale. L'article de Sarah Hatchuel soulève un problème des plus intéressants, à savoir celui de l'impact de l'avènement du médium cinématographique sur la mise en scène théâtrale. Sa réflexion sur l'évolution des mises en scène théâtrales et cinématographiques de Shakespeare vient à la fois confirmer et illustrer ce constat d'André Bazin qui, dans son fameux article sur le théâtre et le cinéma écrivait que « si on prend un peu de hauteur sur l'histoire, il faut convenir qu'une vaste tentative de "théâtre-cinéma" a précédé celle du "cinéma-théâtre"³ ». C'est ce que révèle le parcours évolutif que nous offre ici l'auteure en saisissant ce moment par où, comme elle l'écrit, « il ne sera plus possible de progresser vers un plus grand réalisme illusionniste sans passer à un autre mode de représentation, à un autre médium ». L'impact de cette nouvelle technologie beaucoup plus apte à reproduire le réel aura ainsi comme principal effet de renvoyer le théâtre à ses anciennes valeurs : celle des conventions scéniques. « L'hérésie du réalisme est désormais le lot du cinéma », écrit encore Bazin⁴. On voit bien ici comment l'histoire se répète, puisqu'un phénomène similaire s'est produit entre la peinture et la photographie.

3. Citation tirée de *Qu'est-ce que le cinéma*, au chapitre « Théâtre et cinéma », Paris, Éditions du Cerf, coll. 7^e art, 1981, p. 142-143.

4. *Ibid.*, p.143.

Nous avons voulu clore ce dossier par un article qui aborde un peu plus frontalement que les articles précédents la question de la *spécificité* qui, loin d'être devenue une question désuète, doit au contraire être inlassablement reposée à partir des pratiques contemporaines, en l'occurrence ici, celles de deux adaptations cinématographiques récentes de pièces de théâtre. Sous un éclairage on ne peut plus radical, à savoir celle de la figuration du cadavre à la scène et à l'écran, et par une confrontation entre ces deux modes de représentation touchant sa visibilité, André Loiselle réactive des questions fondamentales touchant la théâtralité et la filmité telles : la dialectique qui s'instaure entre effet d'artificialité, propre au théâtre, et effet de naturalité, propre au cinéma; entre force centripète de l'espace théâtral et force centrifuge de l'espace cinématographique; entre ces deux modalités fort différentes du regard que sont le regard théâtral et le regard cinématographique. Que le deuxième ne puisse pas toujours éviter l'*abjection*, comme le démontre ici l'auteur, explique peut-être pourquoi il cherche parfois à se théâtraliser.

Telles sont quelques-unes des questions qui ont été soulevées dans ce dossier. Nous espérons que notre point de vue cinématographique sur la théâtralité saura intéresser les théâtrologues.

La théâtralité « dans » le cinéma : considérations préliminaires

L' invention du cinéma puis de la vidéo ainsi que les autres développements médiatiques et informatiques, qui ont enclenché une véritable révolution dans le domaine des télécommunications, auraient pu pousser le théâtre en marge des autres formes de représentation, aussi bien sur le plan social qu'esthétique. Et cela s'est indubitablement produit, jusqu'à un certain point. L'époque où le théâtre constituait une force majeure dans la construction d'identités sociales et nationales est depuis longtemps révolue, et même si le genre a survécu, son importance semble de beaucoup diminuée. La preuve la plus probante de cette tendance est probablement cette invention de l'industrie électronique baptisée le « théâtre maison » (*home theater*), qui ne signifie pas l'inclusion du théâtre en tant que tel dans le contexte domestique¹, mais plutôt l'élargissement de l'expérience audiovisuelle associée à la télévision qui ceint et englobe de plus en

1. Il serait révélateur de comparer le « théâtre maison » du XXI^e siècle à la pratique, commune chez les bourgeois des XVIII^e et XIX^e siècles, d'organiser des représentations théâtrales à la maison. Sans spéculer sur tous les résultats d'une telle comparaison, il en est un qui semble relativement clair : les notions de *mise en scène* et de *jeu* sont remplacées par celles d'*installation* et de *réception*. Bien qu'il soit trop tôt pour conclure, il semble peu probable que l'« interactivité » permise par le disque vidéo numérique change vraiment le rôle passif du spectateur dans le « théâtre maison ».

plus l'espace du spectateur dans un vase clos privé. Il faut noter que, dans ce projet qui vise à rendre domestique et privé ce qui était jadis social, l'aspect audio de l'expérience est aussi important que l'aspect vidéo. Des termes comme Dolby, THX, « surround sound » témoignent d'un intérêt grandissant pour les effets sonores qui englobent le spectateur dans un environnement qui n'était pas traditionnellement domestique, même s'il n'était pas nécessairement du domaine public théâtral.

Il ne s'agit ici que d'un exemple parmi tant d'autres qui caractérisent les rapports complexes qui existent entre théâtre et cinéma. Un autre exemple est celui des troupes de théâtre « d'avant-garde » qui s'approprient certaines techniques cinématographiques et audiovisuelles (le Wooster Group est l'une des compagnies théâtrales les plus intéressantes à cet égard, du moins aux États-Unis). On pourrait mentionner plusieurs autres cas d'échanges entre le théâtre et le cinéma, mais ce dont j'aimerais traiter ici, bien que de façon très brève, c'est l'étrange persistance de motifs théâtraux dans le cinéma contemporain : un sujet énorme qui exige certaines précisions. Que signifie le mot « théâtralité » ? Ce n'est pas un terme exclusivement relié au « théâtre » au sens strict. Même le terme « théâtre », en français, en anglais et dans d'autres langues, n'a pas seulement une signification esthétique. Ne dit-on pas, dans le monde militaire, « le théâtre des opérations » ? Et la « théâtralité » est une qualité qui dépasse largement les limites du théâtre, même dans son sens métaphorique (militaire ou autre). Si l'on essaie de définir le théâtre au sens large, sans même penser à la théâtralité, on se heurte immédiatement à un obstacle qui est à la base de ce que l'on tente de définir, c'est-à-dire précisément la difficulté d'établir des *limites* appropriées. C'est pourquoi l'utilisation militaire du terme est significative, car l'espace évoqué dans ce contexte est un lieu dont les limites sont ardemment disputées; il implique un *espace* aux extensions indéterminées que l'on essaie de *transformer* en *lieu* bien défini. La transformation d'un *espace* en un *lieu* exige l'intervention de forces et de facteurs externes au champ en question pour établir les frontières qui font d'un espace un lieu. Un théâtre est donc un site dont le statut dépend d'une intervention externe ou d'un rapport de forces qui n'est pas contenu dans ce lieu. Il s'agit là de l'aspect le plus important de la métaphore militaire. Mais il y en a au moins un autre qui mérite notre attention. Une intervention militaire exige une position relativement sûre et détachée, en dehors de l'arène de combat, à partir de laquelle on peut surveiller l'espace, l'étudier, le *reconnaître* de façon à ce que les forces d'interventions soient *placées* (et synchronisées) le plus efficacement possible. La *reconnaissance* est donc essentielle à la stratégie militaire. Mais dans un cadre militaire, la reconnaissance n'est toujours qu'un moyen pour arriver à une fin : celle de préparer un déploiement de forces efficaces visant à *s'approprier le lieu*. Cet aspect

particulier du « théâtre » *militaire* ne s'applique pas toujours à la « théâtralité » en général.

Cet usage non esthétique du mot « théâtre » met néanmoins l'accent sur un trait saillant du théâtre, c'est-à-dire sur sa fonction en tant que *médium*, qui dépasse sa fonction purement *représentative*. Dans cette perspective, il faut considérer le théâtre comme un *médium* et non exclusivement comme un *genre*. La catégorie du médium vise la manière par laquelle la représentation a lieu, tandis que celle du genre suppose le lieu comme *acquis*, comme un site de représentation². En termes médiatiques, la théâtralité se définit donc comme problématique de *localisation* toujours provisoire plutôt que comme site de représentation prédéterminé. Il s'agit aujourd'hui d'une différence décisive dans l'appréciation de la persistance des modes et des motifs théâtraux, et, en particulier, pour en venir à notre sujet principal, dans le cinéma.

Ayant introduit la question de la théâtralité dans son ensemble, nous allons maintenant considérer quelques cas concrets, en examinant brièvement trois œuvres : un film français des années 1980 et deux films plus récents produits en Amérique du Nord. Le premier est *La bande des quatre* (1988) de Jacques Rivette. Je ne parlerai ici que du début du film qui montre en gros plan une jeune femme pressée qui parle fort et d'une façon artificielle. À première vue, ce style nous semble exagéré, voire une preuve d'incompétence de la part de l'acteur. Cependant, au fur et à mesure que la caméra se détourne du visage de la jeune femme on découvre son interlocuteur, et puis... une scène ! La jeune femme joue un rôle dans le cadre d'un cours d'art dramatique. La caméra recule davantage pour nous faire découvrir un théâtre, où une femme d'un certain âge, scénario en main, est assise dans la salle. Charlotte, interprétée par Bulle Ogier, est professeur de théâtre et la « bande des quatre » est un groupe de comédiens débutants dont nous allons découvrir les histoires respectives tout au long du film.

Mais dans ces toutes premières scènes, c'est le moment qui *précède le déroulement* de ces histoires qui compte. Il s'agit de la mise en scène de la scène (narrative) elle-même, bien avant que le spectateur ne sache à quoi s'en tenir. Ce qu'on nous montre ici est présupposé par chaque film, mais rarement démontré en tant que tel : le jeu théâtral, qui déploie un lieu, une scène, qui n'existe que par rapport aux autres (personnes, lieux, temps), et donc par rapport à un certain « ailleurs ». *La bande des quatre* montre cet « ailleurs » par rapport à l'*acteur jouant*. L'*acteur jouant* n'est

2. J'élabore ce contraste dans mon livre à paraître, *Theatricality as Medium*, Stanford UP, 2002.

pas toujours une chose agréable à observer. Car depuis Aristote, on s'attend à ce que disparaisse le jeu devant ce qui est joué, c'est-à-dire devant l'action, le récit et le personnage. Faire face à l'*acteur jouant son rôle en tant que tel*, c'est se trouver confronté à quelque chose qui, malgré l'identité et la pureté impliquées dans le rapport à soi, dans le « *en tant que tel* », reste étrangement inachevé et énigmatique.

Plutôt que de s'effacer derrière ce qu'il devrait révéler, l'*acteur jouant* son rôle s'impose d'une façon qui semble profondément liée au *participe présent*, c'est-à-dire à un mode temporel qui malgré son caractère immédiat et sa présence apparente n'est jamais présent en-soi. L'*acteur jouant* est tout à fait différent de l'*action*, qu'Aristote voyait comme objet idéal du théâtre. « L'action » peut être interprétée comme se donnant vie à elle-même, comme la réalisation d'une intention, et donc comme investie par un *sens* qu'elle contient ou possède. L'*acteur jouant*, par contre, est pris dans un mouvement réitératif qui n'est jamais complet et qui est donc difficile à saisir. Au contraire du *présent de l'indicatif* de l'action, le *participe présent* est *partagé*, *partiel*, ne se faisant connaître que par cet *autre qui est sa condition nécessaire*, soit par le *processus d'énonciation lui-même*. La « présence » du *participe présent* est définie par sa quasi-simultanéité avec l'énoncé lui-même : on ne peut parler de l'*acteur jouant* son rôle qu'au moment où l'énoncé *coïncide* avec l'énonciation. Cette coïncidence entre l'énoncé et l'énonciation, entre le joué et le *jouant*, détermine l'état singulier de la *théâtralité*. Le caractère immédiat et vivant qu'on associe au théâtre n'existe que par cette coïncidence avec ce qu'elle n'est pas mais dont elle dépend. C'est pourquoi la *théâtralité* est considérée comme à la fois la plus réelle, la plus matérielle et la plus corporelle des « représentations », mais aussi comme la plus trompeuse, inauthentique et dangereuse.

Le gros plan de la jeune actrice récitant son texte au début de *La bande des quatre* est à la fois énigmatique et troublant. Quelqu'un parle, mais selon toute apparence il ne prononce pas ses « propres » mots. Mais alors, d'où viennent ces mots et où vont-ils ? Pendant le recul de la caméra, le spectateur anticipe des réponses à ces questions. Une première réponse est suggérée par l'apparition d'un autre personnage, qui se tient sur place de manière affectée. Une deuxième réponse émerge au fur et à mesure que l'espace se définit en tant que *scène théâtrale*. La troisième est fournie par l'auditrice dans la salle qui situe cette scène comme scène dans le cadre d'un cours de jeu théâtral. L'instabilité du *participe présent*, la *théâtralité* de l'*acteur jouant*, semble donc stabilisée : il s'agit d'un cours de théâtre. La scène initiale est donc redéfinie comme *épisode* initial qui enclenche le *récit*, le *mythos* d'Aristote. Rassuré, « orienté », le spectateur peut maintenant se détendre : la scène énigmatique de l'*acteur jouant* est devenue un épisode dans un récit. Le personnage

de Constance, qui donne le cours en question, permet un *ancrage* qui oriente le spectateur en intégrant la scène du jeu à l'intérieur d'un *scénario*.

Immédiatement après cet épisode, on voit un métro qui traverse l'écran de gauche à droite, suivant la direction de l'écriture occidentale, suggérant ainsi le progrès du processus de décodage de la signification. Mais ce mouvement linéaire qui suggère le début d'une histoire et la téléologie narrative, est contrebalancé par un mouvement spectral en direction opposée et qui est reflété à l'intérieur du cadrage des fenêtres du métro. Le spectateur devient donc conscient du *mouvement de l'image en mouvement* qui lui rappelle que le cinéma n'est en fait qu'une pellicule qui ne représente pas les actions de façon transparente, mais reflète par ses cadrages ce qui s'est présenté devant elle. Par exemple le cadrage reflète l'anticipation du spectateur qui s'attend à ce qu'une scène de jeu devienne intelligible dans le *cadre* d'un épisode à l'intérieur d'un récit dont les actions ont un sens.

Ce qui est théâtral dans la première scène, ce n'est donc pas seulement la représentation d'un thème théâtral (l'acteur sur scène, l'école de théâtre, etc.), mais le fait que c'est le cadrage (proscenium) qui donne lieu à cette représentation. Ce cadrage est mobile et ouvert, et il donne au récit un caractère profondément épisodique. Chaque épisode est composé de scènes dont le cadrage est partie prenante. Le cadrage au théâtre comme au cinéma n'est pas uniquement un *support* pour le sens mais est bel et bien intégré au sens, rend le sens possible. La détermination de l'encadré par l'encadrement est ce qui produit l'effet théâtral dans le cinéma.

Dans *La bande des quatre*, cette théâtralité est soulignée par la participation du cadrage dans le processus de déroutement que subit le spectateur. Les spectateurs arrivent au cinéma avec ce que la théorie de la réception appelle un « horizon d'attente ». *La bande des quatre* défie les limites de cet horizon par un cadrage qui met l'accent précisément sur la théâtralité endémique du cinéma, c'est-à-dire sur le fait que le contenu de la représentation est fonction d'un cadrage. Cet effet est obtenu en élargissant le cadre dans la direction de ce qui demeure irréprésentable – *l'acteur jouant* – et qui ne devient représentable que par la mobilité du cadrage (l'étrange théâtralité du début ne devient significative que par un processus de re-cadrage, processus qui fait appel précisément à la tradition théâtrale de création du sens par l'intermédiaire du proscenium). C'est pourquoi le titre, *La bande des quatre*, qui évoque négativement l'ennemi politique de la révolution culturelle maoïste, n'est pas qu'une simple boutade qui vise une utopie discréditée. Il s'agit plutôt d'un rappel sérieux sur la dangereuse et difficile interaction entre la transformation, l'altération, la mobilité du cadrage et sa relocalisation inévitable en un *site* donné ou en

une *scène* particulière. Interpréter trop rapidement la première scène comme simple *introduction* à un récit indépendant et significatif – disons celui d'une révolution culturelle qui proclame son indépendance en éradiquant son passé – équivaut à reproduire la spirale destructrice politique par le rejet du cadre comme rapport à l'autre et à la fois comme condition du récit. En mettant en scène, par contre, le processus de cadrage, et en montrant comment la *scène théâtrale* s'étend bien au-delà des tréteaux sur lesquels l'*acteur jouant* son rôle se montre, *La bande des quatre* donne à voir une autre sorte de communauté – une autre *bande* – que celle visant à compléter une histoire et à achever un récit.

L'action est donc remplacée par l'*actant* sur une *scène* en mouvement temporel et spatial constant qui ne mène pas à une fin mais plutôt à un dénouement indéfini.

Le second film dont je veux parler, encore une fois de façon très brève, dont l'intérêt pour la temporalité du participe présent théâtral est déjà inscrit dans son titre original, c'est *Being John Malkovich*. Ce n'est pas sans importance que le participe présent dont il s'agit détermine un nom propre, « John Malkovich ». Et pourtant le rôle titre n'est pas ici le rôle principal. Il ne s'agit pas d'une biographie de l'acteur bien connu, même si le film fait appel à certains documents visuels authentiques : diplômes, photographies d'écolier. Le nom propre de l'acteur connu désigne plutôt l'interface entre l'acteur et le jeu : « John Malkovich » *jouant* le rôle de « John Malkovich ». La signification de ce nom « propre » a peu à voir avec la propriété ; il ne s'agit pas d'une entité linguistique qui désigne l'entité non linguistique à qui ce nom « appartient ». Le « John Malkovich » jouant est superposé au John Malkovich joué. Les attentes évoquées par ce « nom de personne » sont moins basées sur la personne elle-même que sur la fascination liée au vedettariat hollywoodien.

Mais Malkovich n'est pas une vedette hollywoodienne comme les autres. Il n'est pas un Tom Cruise ou un Clint Eastwood (avec lequel, et contre lequel, il joue dans *Line of Fire*). Malkovich est différent précisément parce qu'il ne respecte pas le fantasme hollywoodien d'une convergence entre l'image et l'individu. Prenons, par exemple, sa voix. Parmi les stars hollywoodiennes d'aujourd'hui, sa voix a un *timbre* particulier : distante mais insinuante ; détachée mais séductrice ; suspendant toute identité sexuelle univoque dans une ambiguïté infinie. C'est cette ambiguïté que je veux aborder par rapport à deux aspects du film : d'abord, le fantasme de pénétration corporelle liée au corps de Malkovich ; ensuite, l'utilisation des marionnettes au début du film.

Comme tout bon film qui joue sur l'inquiétante étrangeté (le *unheimlich* de Freud, le *uncanny* anglophone), ce fantasme se rattache à un élément historique, qui fonctionne un peu comme ces « restes diurnes » que Freud a découverts dans les rêves. Dans les logements urbains des années 1940 et 1950, et même encore aujourd'hui, il y avait parfois des « chutes communautaires » : chute postale, chute à linge sale, chute à *déchets*, où les habitants de ces immeubles se croisaient de temps en temps. De ces chutes sortaient parfois des sons étranges créés par les vents. Ce sont ces vents qui transportent les personnages du film dans le corps et l'esprit de « John Malkovich ». Mais alors que la chute traditionnelle reléguait le linge, le courrier et surtout les déchets *hors du champ de vision* et de l'esprit du locataire, la chute qui « est » Malkovich place le spectateur *au point d'origine des champs de vision* de l'acteur. Le spectateur disparaît dans la chute non pas pour ne plus être vu mais plutôt pour *voir* ce que « John Malkovich » signifie, ce qu'il est, ce qu'il fait, et éventuellement le contrôler.

De cette façon, le site privilégié du sujet depuis la Réforme, le corps individuel – le corps compris comme *incorporation* de l'individu – devient ici le théâtre d'une lutte de pouvoir et de contrôle, un combat dans lequel le désir n'est qu'une stratégie parmi tant d'autres. C'est précisément le statut de ce corps solitaire, vaisseau et véhicule d'une âme non moins indépendante, qui est mis au défi par une chute par où passent les déchets, le linge sale, le courrier et le cinéma (notez que le mot anglais pour chute est l'homonyme du « shoot », ce qui signifie aussi « tournage » de film). Plutôt que de servir de vase clos qui sépare le sujet du reste du monde³, le corps devient un genre d'immeuble dans lequel les individus séparés et indépendants se rencontrent plus ou moins occasionnellement. Le corps redevient théâtre et scène : un espace clos, comme un théâtre, mais ouvert sur l'extérieur, comme une scène. Une scène *sur* laquelle on peut tomber et *de* laquelle on peut aussi sortir. À mesure que le récit se déroule, l'expérience théâtrale de « sortir de son personnage » avec habileté et un peu de chance⁴, est de plus en plus assujettie à une logique de l'identification, du pouvoir et du contrôle. Le tout culmine quand le Dr Lester (Orson Bean) et son groupe s'approprient le corps de Malkovich de façon apparemment définitive, afin de repousser la mort indéfiniment – ou du moins jusqu'à la fin de l'histoire qui atteint ainsi une conclusion significative. *Being John Malkovich* se termine par une chute vers la Grâce, qui rappelle la chute des

3. Le sujet « seul devant Dieu » selon la version protestante.

4. Dans son article « Qu'est-ce que le théâtre épique ? », Walter Benjamin décrit l'acteur brechtien comme étant capable de « sortir de son personnage de façon artistique » (« aus der Rolle mit Kunst zu fallen ») (Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. II, n° 2, Franckfort, Suhrkamp, 1971-1989, p. 538).

déchets. L'ouverture suggérée par la continuité indéfinie du participe présent, *being*, l'être *comme* étant, est progressivement remplacée par l'authenticité et la stabilité des étants qui se veulent immortels. Le « happy end » exigé par Hollywood est donc réalisé et le film peut ainsi être lancé dans la chute postale de la distribution en salle.

Mais il n'y a pas que cette fin : au début du film, un moment très fort est l'extraordinaire spectacle de marionnettes. Il s'agit d'un art mineur, voire méprisé, mais qui fait autre chose que raconter la bonne nouvelle d'une histoire porteuse de grâce. Car dans ce spectacle la vie et la mort se confondent. Le gros plan sur les poupées mécaniques communique plus d'émotions que les visages pourtant expressifs des acteurs, car les marionnettes montrent l'autre face du sujet autonome. Suspendues à des fils, leurs mouvements dépendent de leur manipulation. Le corps de la marionnette n'est pas indépendant. Il ne forme pas un tout organique. Il dépend des impulsions venant d'ailleurs. Le jeu de la marionnette est toujours réactif. La marionnette est toujours « suspendue à un fil ». Sa situation ne peut pas être dramatique, car la marionnette est déjà morte, ou n'est pas encore née. Le film se moque donc du spectateur qui se laisse néanmoins séduire par le drame. Mais cette séduction est menaçante, car elle brouille les cartes, et surtout, la distinction entre la vie et la mort. C'est pourquoi le père, en voyant son fils fasciné par le spectacle, est emporté par la rage et se rue sur le corps du marionnettiste (John Cusack).

Les marionnettes incarnent la fonction de l'*acteur jouant*, car cette fonction consiste précisément à occuper l'espace par un corps « non humain ». Possédant des corps sans chair, les marionnettes n'ont pas d'états d'âme. Leurs corps reçoivent les ordres d'ailleurs. Difficile à accepter pour le spectateur occidental, cet état pourtant le fascine, car il démontre le rapport à l'autre que l'individu « autonome » ne peut pas admettre mais dont il dépend autant que les marionnettes. C'est pourquoi l'art de la marionnette est relégué à la pédagogie infantile, loin du monde des adultes. Mais c'est aussi pourquoi ce type de jeu n'a jamais tout à fait perdu son pouvoir de fasciner et de confondre toutes les bonnes consciences. La poupée est vide, sans intériorité, sans authenticité, sans âme – mais *liée* à l'autre par des fils qui sont *presque* invisibles mais jamais oubliés.

Venons en maintenant au troisième film : *eXistenZ* (1999) de David Cronenberg. Ici aussi les personnages se trouvent suspendus à un fil, « branchés » sur quelque chose qui, comme les poupées, est situé entre la mort et la vie, entre la technique et la nature, entre le corps organique et la machine : « *the game pod* ». Mais ici la rage du

père (dans *Being John Malkovich*) s'est détachée des personnes et est devenue invisible : elle est partout et nulle part, difficile à identifier et à localiser. Mais elle encadre le tout.

Allegra Geller, dont le nom est virtuellement sa propre répétition en anagramme, a créé le jeu *eXistenZ*, qui ressemble à une improvisation théâtrale à la recherche d'un scénario. « Il faut jouer le jeu pour en connaître les règles », explique-t-elle à son compagnon Ted. Mais ces règles ne seront jamais révélées, « comme dans la vie », ajoute-t-elle. Jouer à ce jeu, c'est comme jouer sur scène mais avec une différence : la distance entre l'acteur et le spectateur n'existe plus. Tous jouent à *eXistenZ*, un nom qui indique à quel point les paramètres du jeu sont difficiles à établir. Dans un univers où chaque lieu peut se disloquer, se déplacer, la notion d'*ailleurs* devient elle-même problématique. Non seulement il n'y a plus de point de repère pour le spectateur, mais la distinction entre l'acteur et le spectateur est elle-même remise en question. « Ce n'est qu'un jeu » est une bien piètre consolation pour rassurer le joueur qui ne fait, après tout, que « regarder ». Il n'agit pas vraiment, ne tue pas *vraiment* les autres joueurs : il ne fait que regarder. Mais en regardant il participe aux agissements, sinon à l'action.

Le jeu *eXistenZ* atteint ainsi le summum de la théâtralité alors qu'*être* spectateur n'exclut pas *être* acteur principal. Mais ces deux modes d'être convergent à l'intérieur d'un jeu qui est un produit commercial, propriété de la société Antenna Research, qui emploie Allegra Geller. La position extérieure, essentielle à l'acte théâtral, est donc occupée par la corporation moderne, dont le seul but est d'exploiter le potentiel commercial d'*eXistenZ*. Tous les protagonistes, qui jouent et qui regardent, sont contraints d'être des consommateurs du jeu qui les implique. *eXistenZ* est à la fois un jeu, une pièce et une marchandise. En tant que produit commercial, le jeu ne tolère pas d'extériorité irréductible. Tout ce qui est hors du jeu doit être transformé en consommateur potentiel. Tout doit pouvoir être connecté au jeu (cette connexion est l'équivalent de la chute dans *Being John Malkovich*) et branché au réseau qui dépend de la production de valeur marchande. Cette convergence du jeu et du *jouant* dans un espace de consommation exclut la dimension de l'altérité comme catalyseur de changement. Car la consommation, selon la logique du monde corporatif, présuppose des sujets et des objets identifiables. Les seuls rôles possibles, complémentaires selon cette logique binaire, sont soit celui de la production, soit celui de la destruction. Allegra assume finalement le second rôle, celui des « réalistes » qui l'ont menacée tout au long du film, pour détruire la réalité ultime, celle de la corporation. Mais la corporation ne se montre jamais en tant que telle, mais seulement par procuration. Ted, qui accompagne Allegra, travaille dans le

département de « marketing ». Allegra, qui a créé le jeu, n'en est pas la propriétaire. Non seulement parce qu'elle n'est qu'une employée, mais parce que le « jeu » qu'elle a créé la dépasse en tant qu'individu. Elle peut changer de rôle, mais non pas de jeu. Elle est prise dans le jeu qu'elle a créé, ainsi que tous les autres. Car on ne peut savoir où le jeu s'arrête, où sont ses limites. La question finale d'un des joueurs, déjà « tué » « dans » le jeu, mais maintenant menacé de mort encore une fois, reste la question incontournable dans un monde où la théâtralité est devenue totale : « Est-ce qu'on joue toujours ? ». Car, tant qu'on joue, on est vivant, ou du moins c'est ce qu'on aimerait croire. Mais pour jouer, il faut pouvoir s'arrêter. Or, est-il encore possible d'arrêter de jouer, ou au moins, de changer le jeu ?

Car le jeu sans limites de la société marchande se moque des alternatives. Il n'y a qu'un jeu comme il n'y a qu'un Dieu : partout et nulle part. À travers des variations innombrables, interminables, le seul jeu permis est celui de la consommation. Constamment mis à jour, jamais changé : consommation comme appropriation. Appropriation comme consommation, pour les protagonistes comme pour les spectateurs : pour les spectateurs en tant que protagonistes. Voici le sinistre présage d'un monde où le *joué* du jeu marchand a remplacé le *jouant* du jeu théâtral⁵.

Traduit par André Loisel.

5. Pour une discussion plus élaborée de ces questions, voir *Theatricality as Medium*, à paraître.

Quelle est la signification du théâtre, et surtout de la théâtralité, dans un monde dominé par les médias électroniques ? Qu'en est-il de la « présence » théâtrale à l'égard d'un médium comme le cinéma, où tout est « reproductible » (Benjamin) ? Si la théâtralité était liée non seulement à une présence ambiguë, mais aussi à la fonction de localisation, il deviendrait possible de repenser son rapport au cinéma en termes de cadrage. À partir de cette hypothèse, ce texte analyse la relation entre théâtre et cinéma dans quelques films récents, notamment dans *Being John Malkovich* et *eXistenZ*, pour aboutir à des conclusions concernant la signification du jeu théâtral dans un monde médusé par les médias.

What is the meaning of theater, and in particular of theatricality, in a world dominated by electronic media? What happens to the "presence" usually associated with theater when it is transposed to a medium such as film, where everything is "reproducible" (Benjamin)? If theatricality is understood not only in terms of a presence that is always ambiguous, but also with a function of localization that is no less problematic, it becomes possible to rethink its relation to film in terms of "framing". Informed by such considerations, this text interprets the relationship between theater and cinema in some recent films, in particular *Being John Malkovich* and *eXistenZ*, in order to suggest that theatricality plays an increasingly important part in a universe fascinated by "the media".

Samuel Weber est Avalon Professor of Humanities à l'Université Northwestern (Evanston); il dirige également le « Paris Program in Critical Theory ». Son dernier livre, Theatricality as Medium (à paraître, Stanford UP, 2002), traite des rapports entre le théâtre et les médias. Il travaille aussi depuis plusieurs années sur Walter Benjamin comme penseur virtuel.

Michèle Garneau
Université de Montréal

Effets de théâtralité dans la modernité cinématographique

La théâtralité à laquelle je m'intéresserai ici ne s'appuie pas sur un texte de théâtre, mais est produite par le cinéma. C'est une théâtralité proprement cinématographique. Il ne s'agira donc pas de m'insérer dans la problématique de l'adaptation¹, mais de prendre une attitude épistémologique un peu différente en tentant d'avancer un certain nombre d'hypothèses sur les raisons qui ont poussé le cinéma, à un certain moment de son histoire, à émettre des signes de théâtralité².

1. Outre le fait que les études de cas soient très nombreuses, un récent ouvrage d'André Helbo, *L'adaptation : du théâtre au cinéma* (1997) approche le phénomène dans sa généralité en proposant un concept générique d'adaptation susceptible de permettre un va-et-vient entre théâtre et cinéma. D'inspiration sémiologique, l'ouvrage nous invite à un tour d'horizon des formes de relations possibles – pratiques et théoriques – entre théâtre et cinéma, serties chaque fois de concepts descriptifs et analytiques appropriés (captation, notation, transposition, transfert, métamorphose). Inutile donc, de repasser sur ce qui a déjà été – et fort minutieusement ici – défriché.

2. Si l'hypothèse d'un afflux de théâtralité dans le cinéma moderne et contemporain a déjà été maintes fois émise par des théoriciens et critiques de cinéma, un seul ouvrage s'y consacre de façon un peu systématique. Il s'agit de l'approche esthétique et politique de Youssef Ishagpour dans *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui* (1995). Il n'existe pas, à ma connaissance, d'ouvrages consacrés à la question de la théâtralité cinématographique. Je mêlerai donc mes propres hypothèses à celles glanées ici et là dans des ouvrages où la question est abordée, soit à partir de l'œuvre d'un cinéaste, soit à partir d'un cadre théorique qui n'est pas forcément celui de la théâtralité cinématographique.

Il me faut d'entrée de jeu revenir sur une distinction soulevée il y a déjà longtemps par André Bazin dans un article fondateur sur l'adaptation³ entre le « fait théâtral » et le « fait dramatique ». Si Bazin s'intéresse à cette question en 1951, c'est qu'enfin des cinéastes – dont Laurence Olivier avec *Henri V*, Jean Cocteau avec *Les parents terribles*, Orson Welles avec *Macbeth*, Marcel Cravenne avec *La danse de mort* – s'attaquent à la « théâtralité du drame », et non plus seulement à l'« élément dramatique », aisément exportable⁴. En effet, si le théâtre est l'art spécifique du drame, nous dit Bazin – et je le paraphrase –, il lui arrive d'habiter d'autres formes, telles la forme romanesque ou cinématographique. C'est donc dire que, de la même façon qu'il peut aller se loger autre part, le drame peut être délogé, ce que démontre, non pas seulement la modernité théâtrale, mais aussi la modernité cinématographique. Les pièces de théâtre qui sont généralement choisies pour être adaptées à l'écran le sont pour leur teneur en dramaturgie, et non pour leur teneur en théâtralité. Voilà pourquoi l'adaptation d'une pièce de théâtre à l'écran – si l'on n'en retient que l'élément dramatique, et non la théâtralité du drame – peut ne produire aucun effet de théâtralité.

Les théâtrologues le savent bien : la théâtralité, même au théâtre, ne va pas de soi. Elle peut, comme au cinéma, faire défaut. Mais qu'est-ce donc que la théâtralité ? Roland Barthes, qui la définit par ce qu'elle n'est pas – « c'est le théâtre moins le texte » écrit-il (1964 : 41) –, me semble rejoindre ce qu'un grand nombre de théâtrologues contemporains entendent par « texte spectaculaire⁵ », et qu'ils opposent au texte dramatique. « C'est le théâtre moins le texte, écrit Barthes, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit. » Si la théâtralité, c'est le théâtre moins le texte (ou sans l'élément dramatique), c'est donc dire qu'elle est évolutive, qu'elle s'inscrit dans une histoire, qui est celle de la scénographie. Comme l'écrit Marcel Freydefont, le théâtre « naît au moins à trois reprises : quand advient le texte, le lieu et le jeu. [...] Triple décision poétique

3. L'article, publié en 1951, s'intitule : « Théâtre et cinéma ». André Bazin s'est porté à la défense de l'adaptation – et pas seulement théâtrale – en justifiant l'idée d'une « impureté » constitutive du cinéma. Il est un des premiers grands théoriciens du cinéma, et dont les textes sont encore abondamment lus et commentés.

4. Voici la citation : « La vraie solution, enfin entrevue, consistait à comprendre qu'il ne s'agissait pas de faire passer à l'écran l'élément dramatique – interchangeable d'un art à l'autre – d'une œuvre théâtrale, mais inversement, la théâtralité du drame. Le sujet de l'adaptation n'est pas celui de la pièce, c'est la pièce elle-même dans sa spécificité scénique » (Bazin, 1981 : 169).

5. Je pense à André Helbo, Anne Ubersfeld, Marco De Marinis.

qui se noue autour d'un texte (dramaturgie), d'un lieu (scénographie), et d'un jeu (régie) » (1996 : 246-247).

Prenons garde, dès lors, aux affirmations – touchant la théâtralité comme la filmité – par trop liées aux contingences de l'époque, je veux dire à l'état du théâtre ou du cinéma à une certaine époque, et que contredira l'évolution actuelle. La théâtralité est évolutive, inscrite dans une histoire. Et j'ajouterai : dans une histoire qui n'est pas seulement celle du théâtre. Il y a une théâtralité cinématographique comme il y a une théâtralité picturale, par exemple. Que la théâtralité puisse se tapir là où on l'attend le moins, c'est là la thèse de Barthes dans « Le théâtre de Baudelaire » (1964). Dans cet article, l'auteur s'attache à définir la théâtralité à partir de l'œuvre de Baudelaire en soulevant un demi paradoxe. La théâtralité de Baudelaire n'est pas à chercher dans ses tentatives dramaturgiques – ratées selon Barthes – mais dans *Les paradis artificiels*, dans sa poésie ainsi que dans ses descriptions de tableaux. Et c'est ici que je cueillerai ma définition – minimale il est vrai, mais opératoire pour la suite de mon argumentation – de la théâtralité.

Si *Les paradis artificiels* de Baudelaire est une œuvre qui porte en elle des virtualités théâtrales, c'est parce que son auteur y « décrit une transmutation sensorielle qui est de même nature que la perception théâtrale, puisque dans l'un et l'autre cas la réalité est affectée d'une emphase aiguë et légère, qui est celle-là même d'une idéalité des choses » (1964 : 44). Le théâtre, selon Barthes, réalise l'illusion de l'opium, telle que décrite par Baudelaire dans *Les paradis artificiels*. Dans « L'échec de Baudelaire », Maurice Blanchot revient sur la question et cite Baudelaire citant lui-même son maître, Edgar Poe : « Edgar Poe dit, je ne sais plus où, que le résultat de l'opium pour les sens est de *revêtir la nature entière d'un intérêt surnaturel* qui donne à chaque objet un sens plus profond, plus volontaire, plus despotique » (1949 : 139). Intérêt « surnaturel » et non pas réalité surnaturelle : « c'est la nature entière qui est transformée, commente Blanchot, [...] et, à cause de cela, elle nous intéresse, elle nous importe comme n'étant plus la nature, mais la nature dépassée, réalisée dans son dépassement, la surnature » (p. 139).

André Bazin va dans le même sens en écrivant que le théâtre définit un espace distinct de la nature. « La scène et le décor où l'action se déroule sont un microcosme esthétique inséré de force dans l'univers mais essentiellement hétérogène à la Nature qui les entoure (1981 : 160). Le théâtre ne peut « par essence », spécifie Bazin, se confondre avec la nature; il la re-crée toujours nécessairement. Or si j'insiste sur cette question, c'est parce que le cinéma, lui, le peut. Si le cinéma peut « par essence » se confondre avec la nature – par exemple avec les paysages qu'il représente –, c'est parce qu'il procède de l'avènement de la photographie qui est

celui de la reproduction mécanique⁶. C'est pourquoi Bazin peut écrire – je le paraphrase – que l'image cinématographique s'ajoute réellement à la création naturelle au lieu, comme au théâtre, de lui en substituer une autre. « Pour un temps, le film est l'Univers, le Monde, ou si l'on veut, la Nature » (1981 : 163). Ce sont ces effets de naturalité – ou de réalité – qui le distinguent fondamentalement du théâtre et de ses effets de surnaturalité. On verra dans ce qui suit pourquoi il m'a fallu faire cette précision.

Voici donc quelques hypothèses sur une théâtralité proprement cinématographique, mais surtout, sur les modalités de son surgissement dans la modernité.

*

La modernité cinématographique, comme toutes les modernités artistiques, est un phénomène complexe. Qu'il nous suffise de garder à l'esprit que la mise en crise de la représentation à laquelle elle a donné lieu – crise des valeurs du classicisme et de son principe de clôture – n'a pas produit que des effets de théâtralité, mais aussi de picturalité et de discursivité. Mentionnons aussi au passage que cette modernité a plusieurs visages, et surtout plusieurs vitesses. Si tout le monde s'entend pour la faire commencer après la guerre – *grosso modo* avec Orson Welles aux États-Unis, Jean Renoir en France et Roberto Rossellini en Italie –, elle advint plus tard à l'intérieur de cultures cinématographiques mineures, comme au Québec, au Brésil, en Hongrie, etc.

J'ai retenu trois phénomènes qui, dans la modernité cinématographique, m'apparaissent avoir fortement contribué à produire des effets de théâtralité au cinéma :

- 1) L'émergence d'une nouvelle pratique du cinéma à la fin des années 1950 – le cinéma-direct – et dont une des principales caractéristiques aura été de faire entrer la réalité dans la fiction. On verra comment la rencontre de ces deux dimensions – fictionnelle et documentaire –, désormais côte à côte au sein de la représentation cinématographique, crée des effets de théâtralité.

6. Pour la première fois, écrit Bazin, entre l'objet initial et sa représentation, rien ne s'interpose qu'un autre objet. Pour la première fois, une image du monde extérieur se forme automatiquement sans intervention créatrice de l'homme (1981 : 13).

2) La remise en question des mécanismes identificatoires mis au point par l'institution cinématographique a donné lieu à un changement de statut du regard, à une attention esthétique différente qui rapproche le spectateur du film de celui de la représentation théâtrale.

3) Une crise de l'action et l'invention d'un cinéma des corps produit des effets de théâtralité dans la mesure où, n'étant plus engagés dans une action mais dans un *gestus*, les corps se théâtralistent.

L'irruption de la réalité dans la fiction

Il nous faut partir, pour comprendre ce qui précipite le cinéma dans la modernité, d'un événement proprement cinématographique, dont la portée esthétique est aussi importante que le passage du muet au parlant⁷. Cet événement, c'est ce qu'on a appelé le « cinéma-direct », une nouvelle pratique rendue possible par toute une série d'innovations techniques entourant la caméra et qui feront de cette dernière un outil beaucoup plus mobile (bien qu'encore très lourde, on peut désormais la porter sur soi) et autonome (on peut enfin enregistrer le son en même temps que l'image). La conséquence pratique de cet allègement et de ce perfectionnement du matériel d'enregistrement est considérable : on peut sortir des studios, où l'on recrée le monde, et aller le filmer « directement ». Youssef Ishagpour caractérise l'esthétique des studios par « l'identité du monde et de la fiction » (1995; 1996) : la fiction est un monde en soi – c'est le monde de la fiction –, elle est un univers parfaitement étanche au monde extérieur de la réalité. Qu'elle se réfère à des mondes possibles dans la réalité (à l'intérieur d'un genre comme le drame historique par exemple) ou impossibles dans la réalité (à l'intérieur d'un genre comme la science-fiction), ce sur quoi la fiction se règle pour établir sa crédibilité, ou encore sa vraisemblance, ce n'est pas la réalité – trop informe, trop inconsistante, insuffisamment réelle (au sens dramatique du terme) – mais la convention.

Avec le cinéma-direct, le monde de la réalité va s'immiscer peu à peu dans l'« univers de la fiction », venant ainsi saper son étanchéité⁸. Ishagpour résume par une belle formule cette révolution esthétique du cinéma-direct en parlant d'« ouverture au monde contre les conventions du drame et du cadre » (1996 : 72).

7. Thèse défendue par le théoricien et cinéaste Jean-Louis Comolli, un des premiers à avoir théorisé le cinéma-direct dans deux articles parus dans *Les Cahiers du cinéma* en 1969.

8. *Univers de la fiction* est le titre d'un ouvrage de Thomas Pavel (1986) dans lequel l'auteur examine ce qu'il appelle le « principe d'imperméabilité référentielle » de la fiction. Il existe, bien sûr, des fictions dites perméables qui vont à l'encontre de ce principe.

En d'autres termes, la caméra n'est plus seulement au service du drame, c'est-à-dire de la fiction, elle n'est plus seulement psychologisante, mais documentarisante, c'est-à-dire historique, topographique, ethnologique, sociologique. Le contexte historico-social, qui jusque-là ne constituait que l'arrière-fond du drame (celui du héros et de son action), passe au premier plan. Et il ne s'agit pas seulement d'un changement de focalisation dans la mesure où ce contexte, ce sera une image d'« actualité », conformément au principe énoncé ci-dessus de la reproduction technique du cinéma. À côté de l'histoire qu'on nous raconte (le semblant de la fiction), se raconte aussi l'Histoire (le document et son effet de réalité). La révélation n'est donc plus strictement fictionnelle (mimétique et vraisemblable), elle nous renvoie à notre monde actuel, elle produit de l'historicité.

On pourrait donner comme exemples de cette nouvelle esthétique un grand nombre de films québécois des années 1960. Dans *Le chat dans le sac* (1964), le cinéaste Gilles Groulx imagine une histoire fictive (la fin d'un amour entre un Canadien français et une Juive anglophone) dans un contexte – le Québec d'alors – fortement documentarisé. « Ce film représente le témoignage d'un cinéaste sur l'inquiétude de certains milieux de jeunes au Canada français », peut-on lire en exergue du film. Ce qui prime donc, c'est un contexte réel, presque documentaire, dans lequel on va lâcher des acteurs (qui improvisent) et une fiction (minimale). La présence du document, la rencontre avec des actualités sont au centre de l'esthétique du film. Il ne s'agit pas d'éliminer la fiction – il n'y aurait plus que des documentaires cinématographiques – mais de la marginaliser.

Une nouvelle esthétique se met en place qui ne se fonde plus sur une « identité du monde et de la fiction », mais fait se rencontrer (se confronter/s'affronter) deux dimensions : fictionnelle et documentaire. « À partir du moment, écrit Ishagpour, où tout ce qui entre dans le film n'est plus surdéterminé par la fiction, mais où la fiction est un élément dans le monde, des brèches s'ouvrent de plus en plus dans la clôture » (1995 : 73). Il y a désormais un monde de la réalité hétérogène, ou encore, extérieur au monde de la fiction. C'est par là que l'esthétique des studios, fondée sur l'homogénéité fictionnelle, se défait. C'est la quête d'une réalité de l'image, et l'invention d'un nouveau réalisme. Un nouveau réalisme qui s'oppose à l'ancien, puisqu'il entend désormais ne plus éviter la question de la réalité impliquée dans celle de l'art⁹. Pour qu'il y ait effet de réalité au cinéma, il faut que quelque chose soit donné dans sa différence et son extériorité par rapport à la fiction.

9. « Le réalisme, écrit Jean-François Lyotard, dont la seule définition est qu'il entend éviter la question de la réalité impliquée dans celle de l'art » (1986 : 21).

Or, c'est la rencontre de ces deux dimensions posées côte à côte qui produira des effets de théâtralité. Quand la fiction ne forme plus un monde étanche, mais qu'elle se laisse contaminer par de la réalité documentaire, elle s'artificialise. Au contact de la réalité, ou du document, ce que la fiction perd en *vrai*(semblable), elle le gagne en *faux-semblant*. La fiction, s'exposant comme quelque chose d'extérieur à la réalité, se fait *théâtre de la fiction*, se théâtralise. S'observe ici non pas un refus du réalisme mais une dénonciation du faux réalisme cinématographique – ce qu'on appelle vraisemblable –, par un redoublement du simulacre, du faux-semblant.

On voit que par rapport au monde de la fiction, propre à l'esthétique des studios, on gagne une dimension supplémentaire. S'il n'y a pas d'effet de théâtralité dans le classicisme, c'est bien parce que son univers fictionnel est clos, continu et homogène, fermé sur lui-même. Il y aura théâtralisation dans le cinéma contemporain, effets de théâtralité, chaque fois que ces deux dimensions entreront en dialectique.

Or les effets d'artificialité, comme les effets de réalité, peuvent être suscités de multiples façons. On peut naturaliser ou artificialiser n'importe quelle composante : celle du jeu, celle du dialogue, celle du décor. Éric Rohmer aime à artificialiser le dialogue (à l'affecter d'une emphase aiguë et légère, dirait Barthes), dans des décors naturels. On peut, à l'inverse, opérer une déformation picturale du décor, proprement théâtrale, comme chez Glauber Rocha, pour ensuite faire entrer le spectateur dans la réalité documentaire. « Mon film est du théâtre, insiste Rocha, parlant d'*Antonio Das Mortes* (1969), il se rattache à quatre siècles de représentation ». Tout est théâtre ici, théâtralisé : le drame, le jeu, la caméra, les costumes, les accessoires. Dès l'avant-générique, une frontalité du cadrage, un jeu latéral des acteurs, un aplatissement du décor par les longues focales et qui instituent comme des coulisses virtuelles de part et d'autre de l'action filmée. La place du village, la maison d'Horacio avec son perron, le café, le porche de l'église, l'amphithéâtre où seront exterminés « *beatos* » et « *cangaceiros* » sont des lieux scéniques, littéralement. Mais on sait que le cinéma n'a pas de coulisses, dont la fonction au théâtre est de séparer et de cerner un monde fictif distinct du monde réel. Théâtre sans scène et où les acteurs de la représentation en sont les seuls spectateurs. Tout est théâtre dis-je, jusqu'au moment où les héros-acteurs quittent leur représentation pour entrer dans la réalité quotidienne – la route, le Brésil contemporain, le domaine du nouveau dragon Shell en rouge et or. Où étions-nous ? Dans le nord du Brésil, la campagne infinie du Sertão, filmée tel un théâtre de la mémoire des mythes. Où sommes-nous maintenant ? Dans une réalité tout aussi cauchemardesque, la réalité de la ville non reconstituée.

Toute une esthétique de la théâtralité s'observe chez l'Italien Pier Paolo Pasolini, le Portugais Manuel de Oliveira, le Grec Théo Angelopoulos, le Brésilien Glauber Rocha, cinéastes fondateurs de modernité dans leur pays d'origine. Pasolini voyait dans le flottement entre images symboliques et réalités brutes le fondement autant de la spécificité esthétique du cinéma que de sa singulière magie poétique. Cette marge d'arbitraire entre ces deux instances serait le plus grand atout du cinéma en tant que moyen d'expression. Or, c'est dans ce flottement, c'est dans cette marge d'arbitraire que surgit une théâtralité proprement cinématographique.

L'irruption du regard dans la représentation

Mais ce n'est pas seulement l'irruption de la réalité dans la fiction qui, dans le cinéma moderne, produira des effets de théâtralité. Plus fondamentalement peut-être, dans la mesure où le phénomène affectera aussi le théâtre et le roman, une grande crise de l'action caractérise la modernité cinématographique¹⁰. On en diagnostique les premiers symptômes dans le néo-réalisme italien, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Le mouvement se poursuit dans la nouvelle vague française, dans les cinémas d'Europe de l'Est, dans celui des minorités (au Québec, en Amérique latine). Partout on enregistre ce que Gilles Deleuze appelle une « faillite des schèmes sensori-moteurs » (1983; 1985), comme si une panne générale avait envahi l'image. Faire avancer l'histoire ne va plus de soi. Comme si les désastres de la « vraie » – la révélation des camps et des corps suppliciés aura été cinématographique¹¹ – avait porté un coup fatal à la narrativité. Disons plutôt, en empruntant la formulation à Paul Ricœur (1984), que l'« identité narrative », c'est-à-dire la capacité de l'histoire à se laisser raconter selon les conventions aristotéliennes, sera fortement mise en péril.

Il y a avait eu jusqu'alors, pourrait-on dire, deux manières de faire avancer l'histoire au cinéma : une manière dramatique, c'est-à-dire par l'action du personnage (il faut qu'il passe à l'action), et une manière plus proprement cinématographique,

10. Phénomène toutefois plus malaisé à circonscrire puisqu'il ressortit à plusieurs causes. Sur la crise qui a secoué l'image-action, Gilles Deleuze écrit : « elle a dépendu de beaucoup de raisons qui n'ont agi pleinement qu'après la guerre, et dont certaines étaient sociales, économiques, politiques, morales, et d'autres intérieures à l'art, à la littérature et au cinéma en particulier. On pourrait citer pêle-mêle : la guerre et ses suites, le vacillement du "rêve américain", sous tous ses aspects, la nouvelle conscience des minorités, la montée et l'inflation des images à la fois dans le monde extérieur et dans la tête des gens, l'influence sur le cinéma de nouveaux modes de récit que la littérature avait expérimentés, la crise d'Hollywood et des anciens genres » (1983 : 278).

11. Je songe ici au film d'Alain Resnais *Nuit et brouillard* (1955).

c'est-à-dire par l'action de l'image elle-même, de son déroulement (il faut qu'elle passe à une autre image). Or quand le personnage agit, son corps ne fait pas problème à l'écran, de même que lorsque l'œil du spectateur est activé par le déroulement de l'image, son regard ne fait pas problème (il faudrait plutôt écrire, n'est pas problématisé).

Deux nouvelles problématiques vont donc surgir de cette « rupture du schème sensori-moteur », et Gilles Deleuze montre bien comment les deux problèmes se touchent lorsqu'il écrit que dans la modernité cinématographique, « le personnage a gagné en voyance ce qu'il a perdu en action ou en réaction : il VOIT, si bien que le problème du spectateur devient "Qu'est-ce qu'il y a à voir dans l'image" (et non plus "Qu'est-ce qu'il y a à voir dans l'image suivante") » (1983 : 356). Une nouvelle race de personnages va surgir, affectés d'« impuissance motrice », mais que compense, si l'on peut dire, une puissance de vision, « car le personnage n'agit plus, ne réagit plus aux situations. Il est devenu une "sorte de spectateur" » (1985 : 9). L'espace-temps du film est désormais investi par un regard davantage que par une action. Et pour rester dans le vocabulaire deleuzien : une situation optique a remplacé l'action motrice. Youssef Ishagpour va dans le même sens que Deleuze en soulignant que s'« il n'y a plus suspens (la matrice de celui-ci, c'est la poursuite), mais suspension... c'est la contemplation et le temps qui deviennent l'objet du film » (1995 : 74). L'image cinématographique a changé de régime. Elle n'est plus une organisation du temps en forme d'action (une image-mouvement), mais la temporalité d'un regard devenu vision (une image-temps).

J'examinerai donc comment cette narrativité épuisée, à la fois du côté de l'action du regard, comme de celui de l'action du personnage, va provoquer des effets de théâtralité.

À quoi tient le suspens du regard au cinéma ? Ou encore : comment stimule-t-on la pulsion scopique, élément d'identification spécifiquement cinématographique et qui touche au désir de voir du spectateur ? En jouant l'objet entre deux pôles, vertigineusement : actif/passif, poursuivant/poursuivi, bourreau/victime, etc. Le cinéma populaire est par excellence le cinéma du double point de vue. Il campe l'objet du regard entre le plan et le *reaction shot*, l'installant dans un rapport de force. Paul Warren s'est penché sur le fonctionnement de ce dispositif et le caractérise par un « déroulement inexorable et organico-actif vers un dénouement » (1989 : 9). Le dispositif hollywoodien mettrait tout en œuvre, toujours selon Warren, pour que l'attention du spectateur soit incapable de se concentrer sur le contenu du plan. « Le spectateur ne voit pas et n'entend pas ce qui est projeté sur l'écran, pour

la simple raison qu'il se projette sur ce qui n'est pas encore là, mais qui va venir, qui va surgir obligatoirement du hors-champ » (p. 9).

C'est au fonctionnement de ce dispositif que va s'attaquer la modernité cinématographique. Au lieu que le spectateur soit projeté au centre du film, l'œuvre est exposée devant son regard. Or, pour que l'identification fonctionne au cinéma, il importe d'intégrer le spectateur, voire de le projeter, au centre de l'action du film. Mais ce positionnement imaginaire du spectateur, de son regard, implique dans le même temps sa négation. Le paradoxe veut en effet que l'attention du spectateur ne soit captée, totalement absorbée que si la fiction de sa propre absence est réalisée dans le film. Tout est mis en œuvre pour fermer la représentation à la présence du spectateur. Ce qu'il s'agit de préserver, en définitive, à l'intérieur de ce dispositif institutionnel, c'est la clôture fictionnelle.

On pourrait rapprocher ces procédures de ce que Michael Fried, dans son ouvrage intitulé *Absorption and Theatricality* (1980)¹², repère dans la peinture du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle, à savoir un courant anti-théâtral, puis une crise de ce courant dans la modernité picturale. Son propos concerne le mien de très près, puisque ce que l'auteur nomme la question de la théâtralité en peinture est celle de la problématique de la place qui doit être faite au spectateur.

Ce qu'il fallait combattre, nous dit Fried, c'est la fausseté de la représentation et la théâtralité de la figuration, et ce, par une conception *dramatique* de la peinture, conception qui recourait à tous les procédés possibles pour fermer le tableau à la présence du spectateur. Et l'auteur de citer Diderot, grand défenseur de cette conception anti-théâtrale : « la toile renferme tout l'espace, et il n'y a personne au-delà », sinon le peintre ferait une œuvre « d'aussi mauvais goût que le jeu d'un acteur qui s'adresserait au parterre » (1990 : Avant-propos, p. II). Le succès de cette nouvelle conception dramaturgique de la peinture dépendait donc de l'établissement de la fiction de l'inexistence du spectateur. Or le problème est similaire au cinéma. En se libérant du modèle dramaturgique, le cinéma de la modernité ouvre l'espace de représentation au regard du spectateur.

La thèse de Fried est donc celle-ci : la clôture de la représentation suppose une anti-théâtralisation et surtout la négation du spectateur. Élaborer un rapport anti-théâtral en peinture, c'est traiter le spectateur comme s'il était absent; à l'inverse, élaborer un rapport théâtral, c'est le prendre en compte (1990 : 15-16).

12. Je donnerai la référence à partir de la traduction française : *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Gallimard, 1990.

« Comment interpréter, écrit Fried, le regard frontal du principal personnage féminin du *Déjeuner sur l'herbe* et d'*Olympia*, regard qui aliène et met comme à distance ? » (p. 14). La réponse est : comme un regard théâtral. Fried établit son indice de théâtralité picturale sur trois critères : sur celui d'un échange des regards, sur celui de la frontalité (et non plus l'obliquité d'une action dramatique dans laquelle les personnages sont absorbés dans une action), enfin sur celui de la distanciation.

Le cinéma moderne se théâtralise de la même façon dans la mesure où il a largement désigné la rampe et joué avec elle : c'est le regard à la caméra. Quoi de plus théâtral qu'un acteur interpellant directement le spectateur ? « Un des effets du regard à la caméra, écrit Marc Vernet, c'est de dénoncer le voyeurisme du spectateur, en mettant brièvement en communication l'espace du film et l'espace de la salle de projection » (1983 : 32). La question de la coprésence, du dialogisme scène-salle, plus encore que la présence de l'acteur, ne constitue-t-elle pas une caractéristique essentielle du théâtre ? Cinéma « anti-théâtral », le cinéma classique, en effet, interdisait que l'on regarde l'objectif, pour sauvegarder la fermeture du film sur lui-même. « On y voit généralement la forme discursive de "je-tu", qui accentue la relation entre deux interlocuteurs, écrit encore Marc Vernet, alors que la conception dramatique et narrative semble avoir opté pour la forme "il" qui, selon Benveniste, définit l'histoire racontée » (1983 : 32).

Qu'est-ce qui définit le regard théâtral ? J'abonderai ici dans le sens de Fried en disant que c'est l'échange, une relative frontalité, la distanciation et l'extériorité, mais surtout, la possibilité de choisir son point de vue, quelque chose de l'ordre d'une *distraction* possible face à ce qui est représenté. En effet, l'œil du spectateur de théâtre peut à tout moment s'affranchir des suggestions de la mise en scène, déchiffrer l'espace à son gré, choisir une focalisation et poursuivre la lecture du spectacle à partir de ce point de vue. Au théâtre l'attention de chacun change constamment d'objet. Elle focalise parfois sur l'action principale, parfois sur un acteur à l'arrière-plan; à d'autres moments cette attention se porte sur les détails de la scène, ou encore le spectateur prend conscience de la présence du public. Cette émancipation est plus difficile, voire parfois impossible au cinéma, où les contraintes du montage ne permettent pas de poursuivre une lecture indépendante. Ce que rechercheront un grand nombre de cinéastes de la modernité, c'est de donner au spectateur la possibilité de lire l'image autrement, de choisir un point de vue ou un autre, de pouvoir demeurer un peu distant, un peu extérieur à ce qui est montré, en bref, d'affranchir son regard du « déroulement organico-actif inexorable vers un dénouement » (Warren, 1989 : 9). En arrêtant le mouvement, en inventant des cadrages obsédants, en redécouvrant la puissance du plan fixe, en temporalisant

l'image par l'usage du plan-séquence, on va passer d'une dramaturgie de l'action à une dramaturgie du regard. Le montage change de sens. Il sert moins à *monter* des images les unes sur les autres, qu'à *montrer* l'image, il devient « montrage », vecteur de deixis davantage que de narrativité. Comme l'écrit Ishagpour : « Le spectateur, qui n'est plus intégré au centre de l'action, se retrouve en position contemplative » (1995 : 74). Voir ce qu'il y a à voir dans l'image, comme l'écrit Deleuze, et ne plus attendre de voir ce qu'il y a à voir sur l'autre image, sortir du suspens du regard, comme l'écrit Ishagpour, pour aller vers sa suspension.

Le problème est inverse au théâtre : comment captiver le regard, comment le rendre captif ? Dans les propos qui suivent, un metteur en scène de théâtre a cherché un regard cinématographique, quelque chose de très proche de la dimension haptique de la prise de vue cinématographique :

Pour mon travail sur Lucrèce, *De la nature des choses*, avec Titina Maselli, nous avons renversé le rapport scène-salle en installant le plateau dans les gradins de Bobigny, qui montent en courbe ou selon une parabole où le regard du spectateur se trouve aspiré. C'était très différent d'une perspective à l'italienne, le point de fuite s'échappait vers le haut en une sorte de mouvement immobile; [...] J'aime bien que la scène soit plus large ou profonde que la salle, et donne ainsi le sentiment d'aspirer le spectateur. Il faut troubler son écoute ou son regard, l'empêcher de trop instrumentaliser ou dominer le spectacle¹³.

L'irruption du corps dans la représentation

« Le théâtre, écrit Roland Barthes, comme le lieu d'une ultra-incarnation, où le corps est double, à la fois corps vivant venu d'une nature triviale, et corps emphatique, solennel, glacé par sa fonction d'objet artificiel » (1964 : 43). Or c'est selon ces deux voies contraires, celle des pouvoirs théâtraux du faux (de son caractère artificiel) et celle des pouvoirs théâtraux du vrai (de son pesant de réalité) que le cinéma théâtralise ses corps. D'un côté l'artifice, c'est-à-dire – et pour citer Barthes encore – « le fard, l'emprunt des gestes ou des intonations », et de l'autre, l'épreuve de chair et de nerfs. Mais dans les deux cas, « la disponibilité d'un corps exposé ». Concentrons-nous sur l'artifice du corps, sur l'emprunt des gestes et des intonations, en invoquant le *gestus*, qui est aussi bien gestuel que vocal. C'est Bertolt Brecht qui a créé la notion de *gestus*, en en faisant l'essence du théâtre, distincte de l'intrigue. Cette notion brechtienne, que Roland Barthes considère comme « l'une

13. Entretien avec Jean Jourdeuil, dans « Pour un théâtre ouvert sur les médias », *Cahiers de médiologie*, 1996, n° 1, p. 245.

des plus intelligentes et des plus claires que la réflexion dramaturgique ait jamais produite » (1982 : 89), Gilles Deleuze la reprend pour caractériser un « cinéma des corps », qui serait propre à la modernité. Voyons-en son recyclage cinématographique qui, comme on le verra, le dote de dimensions nouvelles, proprement cinématographiques.

« Le gestus, écrit Deleuze, est le développement des attitudes elles-mêmes, et, à ce titre, opère une théâtralisation directe des corps, souvent très discrète, puisqu'elle se fait indépendamment de tout rôle » (1985 : 250). Il faut opposer les postures du corps, c'est-à-dire le gestus, aux « rôles », au sens sémiotique du terme. En règle générale, c'est la place (le rôle) qui précède le corps, qui vient l'occuper. Un rôle, peut-on lire dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, c'est « l'attribution à un sujet-personne d'un prédicat-processus éventuel, en acte ou achevé » (Ducrot/Todorov, 1972 : 290). Cette définition, précise-t-on, « situe d'emblée le personnage dans une dynamique d'action ». Filmer les postures du corps, chez John Cassavetes par exemple, ce sera donner la préséance à un gestus plutôt qu'à un rôle. « Le personnage est réduit à ses propres attitudes corporelles, écrit encore Deleuze, et ce qui doit en sortir, c'est le gestus, c'est-à-dire un "spectacle", une théâtralisation ou une dramatisation qui vaut pour toute intrigue » (1985 : 250). Si donc le rôle est constitutivement lié à la catégorie de l'action, le gestus s'en libère.

En migrant du théâtre au cinéma, de Brecht à Deleuze, et sous la pression de nombreux exemples cinématographiques – les Italiens Antonioni et Carmelo Bene, la nouvelle vague française, le cinéma expérimental américain d'Andy Warhol et de Paul Morrissey, l'après nouvelle vague française (chez Jacques Doillon, par exemple) –, le potentiel opératoire de la notion s'élargit. Le gestus proprement cinématographique qui se dégage des analyses de Deleuze excède son sens originel de *gestus social*. Le sens originaire de gestus en tant que « geste ou un ensemble de gestes renvoyant à, ou plutôt, révélant toute une situation sociale » (Barthes, 1982 : 89-90) est ici dépassé. Et il ne s'agit pas seulement, chez Deleuze, de faire intervenir un gestus individuel, ou encore féminin (le gestus cinématographique proprement féminin d'Agnès Varda ou de Chantal Akerman), mais de poursuivre la réflexion amorcée par Brecht autour d'un gestus musical. Pour Deleuze, le titre même du texte de Brecht, « Musique et gestus », indique suffisamment que le gestus ne doit pas seulement être social : étant l'élément principal de la théâtralisation, il implique toutes les composantes esthétiques, notamment musicales. Le cinéma de Jean-Luc Godard, avec *Prénom Carmen* (1983) ou *Je vous salue Marie* (1985) entre autres, pourrait permettre une exploitation inédite du concept. « Le cinéma de Godard va des attitudes du corps, visuelles et sonores, au gestus pluridimensionnel,

pictural, musical, qui en constitue la cérémonie, la liturgie, l'ordonnance esthétique » (Deleuze, 1985 : 254). C'est qu'en effet les postures du corps ne sont pas seulement visuelles, mais sonores. Toute l'œuvre de Pierre Perrault met en scène des gestus sociaux de/dans la langue elle-même. « Jusqu'où peut-on trouver des gestus sociaux ? écrit Barthes. Très loin : dans la langue elle-même » (1982 : 90).

Un cas de figure fréquent dans la nouvelle vague française : celui de personnages se mettant à jouer, à danser, à mimer pour eux-mêmes. On en trouve un exemple récent dans le film de Lars Von Trier, *Dancer in the Dark* (1999). Le quotidien misérable d'une jeune femme, récemment émigrée, au seuil de la cécité, ne cesse de passer du côté de ce monde meilleur qu'est la comédie musicale. Ardente adepte du genre, le personnage se fait à lui-même un théâtre pour survivre. Car l'on peut prendre toutes sortes de postures et de poses (effets d'artifice), qui prolongent directement les attitudes quotidiennes de la vie (effets de réalité). L'idée que la vie ne devient significative que sur les tréteaux nous vient du théâtre. Prenons *Hamlet* : pour éveiller le roi à la conscience de son crime, le personnage introduit une pièce dans la pièce. Il y a chez Jean Renoir – et chez bien d'autres cinéastes comme Max Ophüls, Federico Fellini, Luchino Visconti – une même méditation sur les rapports de la vie et du théâtre. Car le cinéma, par ses effets de naturalité – contrairement à « l'impossible réalisme du théâtre » (Bazin, 1981 : 142-143) –, peut représenter la vie, et ainsi, accentuer la dialectique vie-spectacle.

Ou encore : comme nous ne sommes plus au théâtre, mais au cinéma, on peut se rapprocher des corps jusqu'au gros plan, par exemple sur un visage, si bien que le gestus peut aussi se rapporter aux expressions de visage. Je songe ici à Ingmar Bergman, ou à John Cassavetes. Grâce à la proximité artificielle que permet le grossissement de la caméra, un gestus infinitésimal devient possible.

Symétriquement : c'est-à-dire qu'à côté de cette théâtralisation des corps dans le cinéma moderne, il y aurait quelque chose comme une cinématisation des corps dans le théâtre contemporain. Ce que le théâtre emprunte ici au cinéma, c'est une modalité de présence (des corps) proprement cinématographique. Patrice Chéreau, disciple de Strehler, assume une conception de la lumière qui le rapproche d'une vision filmique. Dans la mesure où l'un des vecteurs principaux de progression narrative est incarné par la lumière, Chéreau exploite la scène à la manière du cadre écranique. En effet, par tout un jeu de sur-exposé, de sous-exposé, de blanc et de noir, on imite la capacité du cinéma d'affecter le visible d'un trouble, comme si l'on tentait d'affaiblir la présence réelle des corps, de la dénaturer par tout un jeu de faisceaux lumineux. On pourrait donc avancer que du côté du cinéma comme du côté du théâtre, on alterne entre un hiératisme proprement théâtral des

personnages (gestus) et une physique/chimie des corps, proprement cinématique. Deux modalités de présence qui rivalisent et échangent leur puissance respective.

•

Les éléments que j'ai fait ressortir relèvent-ils d'une théâtralité théâtrale trop générale, trop classique, ou encore « clichée » ? Ce sera aux théâtrologues d'en juger. Je conclurai sur un point, et qui concerne les deux pratiques. Ne pourrait-on pas faire valoir que lorsqu'un de ces arts emprunte à l'autre ce qui lui est plus ou moins spécifique – lorsque le cinéma *se théâtralise*, ou que le théâtre *se cinématise* –, c'est pour casser la routine de son mode propre de représentation ? Du côté du cinéma, où la tendance du regard est au glissement et à la captivité, la *théâtralisation* de ce regard consistera à l'affranchir d'un dispositif trop contraignant. Du côté du théâtre, où la tendance est à la distraction et à la défocalisation, la *cinématisation* du regard consistera à vouloir le contrôler davantage, à le captiver/capter à l'intérieur d'un point de vue singulier. Dans les deux cas, ne s'agit-il pas d'inquiéter le regard et, comme l'ont bien montré les formalistes russes, de « dé-automatiser » la perception ?

Il faudrait montrer comment – et surtout pourquoi – la théâtralité fuse encore au cinéma : par exemple, dans le cinéma dit « de la postmodernité », ou encore, et plus localement, dans le cinéma iranien contemporain, véritable révélation cinématographique de la fin du premier siècle du cinéma. Mais cela déborde du cadre de cette étude.

Comment le cinéma produit-t-il de la théâtralité, ou plutôt des *effets de théâtralité*, telle est la question générale de cet article. Sa question plus spécifique est dans l'examen d'une hypothèse, à savoir celle d'un afflux de théâtralité dans la modernité cinématographique.

The purpose of this article is to analyze how the cinema produces theatricality, or rather, *effects of theatricality*, and to evaluate the hypothesis that these effects have proliferated in cinematic modernity.

Michèle Garneau est professeure en études cinématographiques au Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal. Ses recherches portent principalement sur l'histoire et l'esthétique du film. Elle a publié de nombreux articles sur le cinéma québécois et termine actuellement un ouvrage sur cette cinématographie.

Bibliographie

- BARTHES, Roland (1964), « Le théâtre de Baudelaire », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, p. 41-47. (Coll. « Tel Quel ».)
- BARTHES, Roland (1982), « Diderot, Brecht, Eisenstein », dans *L'obvie et l'obtus : essais critiques III*, Paris, Seuil, p. 86-93. (Coll. « Tel Quel ».)
- BAZIN, André (1981), « Théâtre et cinéma », dans *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Édition du Cerf, p. 129-178. (Coll. « 7^e art ».)
- BLANCHOT, Maurice (1949), « L'échec de Baudelaire », dans *La part du feu*, Paris, Gallimard, p. 81-94.
- COMOLLI, Jean-Louis (1969), « Le détour par le direct », *Cahiers du cinéma*, n° 209 (février), p. 28-32; n° 212 (avril), p. 40-45.
- DEBRAY, Régis (1996), « Pour un théâtre ouvert sur les médias », *Les Cahiers de médiologie*, n° 1, « La querelle du spectacle », Paris, Gallimard.
- DELEUZE, Gilles (1983), *Cinéma*, t. I : *L'image-mouvement*, Paris, Minuit. (Coll. « Critique ».)
- DELEUZE, Gilles (1985), *Cinéma*, t. II : *L'image-temps*, Paris, Minuit. (Coll. « Critique ».)
- DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil. (Coll. « Points ».)
- FRIED, Michael (1990), *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard. [*Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, California, University of California Press, 1980.]
- FREYDEFONT, Marcel (1996), « Pour un théâtre de l'échange », court encadré qui figure dans un entretien avec Jean Jourdeuil intitulé « Pour un théâtre ouvert sur les médias », *Les Cahiers de médiologie*, n° 1, p. 246-247.
- HELBO, André (1997), *L'adaptation : du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin.
- ISHAGPOUR, Youssef (1995), *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*, Paris, La Différence.
- ISHAGPOUR, Youssef (1996), *Le cinéma*, Paris, Flammarion. (Coll. « Dominos ».)
- LYOTARD, Jean-François (1986), *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Éditions Galilée. (Coll. « Débats ».)
- PASOLINI, Pier Paolo (1976), *L'expérience hérétique*, Paris, Payot. (Coll. « Ramsay Poche Cinéma ».)
- PAVEL, Thomas (1986), *Univers de la fiction*, Paris, Seuil.
- RICŒUR, Paul (1984), *Temps et récit*, t. II : *La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil. (Coll. « L'Ordre philosophique ».)

VERNET, Marc (1983), « Le regard à la caméra : figures de l'absence », *Iris*, « État de la théorie II, Nouvelles méthodes/Nouveaux objets », vol. 1, n° 2, p. 31-45.

WARREN, Paul (1989), « Le trait d'union et la barre », *Revue belge du cinéma*, « Imaginaires du cinéma québécois », n° 27 (automne), p. 11-15.

Koltès : la fuite, l'exil et l'extase

...profession : cherche à apercevoir la lumière essentielle...
Bernard-Marie KOLTÈS, *Sallinger*¹

L'épopée, béatitude contemplative, terme du deuxième degré de l'initiation aux mystères d'Éleusis², était précédée de différentes mises en scène destinées à produire un sentiment d'extase chez le sujet, le myste. On tentera ici de montrer comment les pièces de théâtre de Koltès sont de telles mises en scène, et que leur efficacité contemplative tient au défilé des images de ce monde, ponctué par des apparitions sublimes, le tout formant un film virtuel, que l'on peut considérer comme le hors-champ de son théâtre.

« **P**uis-je sauver mon âme ? » « Salut » et « âme » sont des mots qui nous ont déshérités. Leurs promesses nous ont trahis, à moins que nous n'ayons pas su leur être fidèles, et il semble impossible de les envisager sans ironie. Cependant, nous portons encore leur fardeau. Ces mots, en nous, pèsent comme une malédiction muette, sourde, dont pourtant une

1. *Sallinger*, Paris, Éditions de Minuit, 1995, p. 110.

2. Les mystères d'Éleusis, un des cultes les plus anciens (possiblement dès le ^{xv}^e siècle avant J.-C.) et les plus importants de la Grèce, avaient lieu dans un temple (le *Téléstérion*) situé à Éleusis près d'Athènes. Lors de ce culte de Déméter, les participants recevaient une initiation qui avait pour objet le salut de leur âme. Ces mystères comprenaient une composante dramatique essentielle ponctuée par une théophanie. Celle-ci concluait l'initiation des Grands Mystères, quand le *myste*, l'initié, était conduit à l'*épopée*, la contemplation d'un épi de blé qui aurait représenté Dionysos, le dieu qui meurt et qui renaît. Voir Paul Foucart, *Les mystères d'Éleusis*, Paris, Auguste Picon, 1914, réimpression Pardès, Puiseux, 1999 et Edward Will, *Le monde grec et l'Orient*, Paris, PUF, 1991, p. 576-583.

réminiscence nous est accessible dans le théâtre de Koltès. C'est du mystère de cette réminiscence dont il s'agira ici, ainsi que du cours de sa pensée intérieure, avec ses deux bandes parallèles : le défilé sonore et la procession des images, pelli-cule virtuelle d'une pensée de ce qu'on devra appeler un *théâtre de la résurrection*³.

Le théâtre de Koltès serait ce *Télestèrion* obscur où nous aussi avançons muets et presque aveugles. Muets comme les futurs initiés et comme se doit d'être le spectateur. Aveugles, non seulement parce que la contemplation idéale n'est jamais qu'une vision passagère, mais aveugles surtout des images des cadavres que Koltès lui-même a vus lors de ses nombreux voyages⁴, images des décombres du colonialisme dont les rebuts refluent pourtant jusqu'à nos portes et y cognent avec persistance. Ces images, Koltès préfère les mettre en paroles que nous les montrer, ainsi fidèle à la maxime classique : « Ce qu'on ne doit point voir, qu'un discours nous l'expose⁵. » D'autre part, il nous expose à des visions sublimes indiquant une promesse de salut. Ces deux pôles visuels, celui de l'effroi terrifiant et celui de la contemplation béatifiante, sont l'en-deçà et l'au-delà de ce que nous voyons au théâtre de Koltès. Ce sont aussi les deux pôles de la vision du *myste* à Éleusis dont l'initiation était essentiellement un spectacle, et c'est cette dimension dramatique qui justifie notre transposition de la cérémonie de ces mystères dans l'interprétation que nous donnons du théâtre de notre auteur. Il est important de noter que ces représentations initiatiques avaient lieu dans un espace fermé et relativement obscur (le *Télestèrion*) contrairement aux représentations dramatiques ordinaires. Le lieu d'initiation était donc plus proche de nos théâtres contemporains. Il comprenait des gradins où pouvaient être accueillis environ 3 000 spectateurs initiés, au centre desquels évoluaient les *mystes* en transe. Dans la première partie du spectacle initiatique, les *mystes* pouvaient observer et entendre des images et des paroles terrifiantes frappant leur imagination, provoquant en eux des états de stupeur, de transe ou d'excitation. Cela correspondrait pour nous au premier pôle visuel du théâtre

3. Pensons à cette description du personnage principal de *Sallinger* : « mort de la veille » !

4. Koltès décrit ainsi ce qu'il a vu au Nigeria : « Les bords de route sont jonchés de carcasses de voitures jamais ramassées. Lorsque le conducteur et les passagers sont morts – ce qui est souvent le cas, étant donné la vitesse à laquelle on roule ici –, si l'accident se passe à proximité d'une ville, la police déverse sur les cadavres un acide qui réduit les corps à un tas de cendres, et le tout reste comme cela; si l'accident a eu lieu plus loin dans la brousse, tantôt une bonne âme de passage met le feu à la voiture et aux corps, tantôt recouvre les corps d'une feuille de bananier; tantôt les cadavres restent au soleil et l'on roule au milieu d'apparitions régulières de corps gonflés exposés depuis des semaines au soleil et aux oiseaux carnassiers » (« Lettre d'Afrique », *Europe*, novembre-décembre 1997, p. 18).

5. Boileau, *Art poétique*, III, 51.

de Koltès, tout en renvoyant assez directement au sixième tableau de *Les amertumes* qu'une didascalie décrit ainsi : « *C'est comme une cérémonie secrète, chacun ayant son rôle, contribuant à la célébration d'un culte exaltant et mystérieux* » (1998 : 32). La seconde partie avait lieu dans une autre salle, sorte de chapelle, où les *mystes* étaient amenés à contempler certains mystérieux *objets sacrés* éclairés par une lumière vive. Puis, au moins un an plus tard, lors d'une cérémonie ultérieure, second degré de l'initiation, on donnait à contempler l'image finale d'un épi de blé symbolisant probablement Dionysos, et ainsi le thème de la résurrection. Cette dimension contemplative renverrait au second pôle visuel que nous comprendrons comme étant le moment proprement mystique de l'œuvre de Koltès. Ainsi, bien avant la caverne de Platon, on retiendra une expérience mystique et artistique fondamentale où cinéma et théâtre trouvent une généalogie ou une archéologie qui les unit.

On supposera ici de la part de notre lecteur une certaine connaissance de l'œuvre de Koltès. Cet article est surtout une invitation à relire l'œuvre au-delà de la glorification de la marge qu'y ont trouvée ses critiques – sachant bien qu'une marge glorifiée est une marge pacifiée⁶; au-delà de ce dernier grand succès de la littérature française et de sa langue que Koltès n'a jamais revendiquée, bien au contraire; au-delà du drame psychologique du petit moi occidental qui envahit nos scènes et nos écrans; au-delà des explications sociologiques et familiales qui tentent de nous reconstruire un auteur sur mesure pour un nouveau chapitre de l'histoire de la littérature française⁷.

6. Je fais ici référence à un premier colloque international sur Koltès organisé par la ville de Metz (sa ville natale) en octobre 1999, où, avant les interventions d'universitaires, une élue locale prenait la parole pour corriger Koltès qui, critiquant la province, n'avait pas compris qu'avec la nouvelle Europe, il faut désormais parler de « régions » ! Ironie du sort, ce colloque s'intitulait « Koltès : la question du lieu ». Les déclarations de Koltès sur le lieu de sa naissance sont assez claires, tant dans son œuvre que dans ses entrevues : « Metz. Voilà, ouais, vraiment la France profonde » (Priqué, 1997 : 244). Au sujet de sa pièce *Le retour au désert* – où le désert signifie la province française –, dans un entretien avec Colette Godard (Koltès, 1999 : 95), il déclarait : « L'égoïsme, l'immobilisme, l'arrogance et, souvent, la méchanceté des Occidentaux en général, des Français en particulier, et de la province surtout, sont à la fois drôles et pas drôles du tout. Voilà ce que j'ai voulu raconter. »

7. Inutile de citer Lacan, comme le fait Anne Ubersfeld (1999 : 15) pour expliquer l'homosexualité dont Koltès avait pourtant dit : « La question homosexuelle est une question sur laquelle j'ai de moins en moins d'opinions... La chose sur laquelle je m'appuie, ce sont mes désirs, mais pas dans leur particularité homosexuelle » (Priqué, 1997 : 244). Enfin, avant de parler de l'homosexualité d'un auteur, méditons cette déclaration du personnage de *La nuit juste avant les forêts* (1977 : 59), au moment où il se fait « casser la gueule » dans le métro après s'être fait voler son portefeuille : « personne ne réagit, personne ne croit au fric, tout le monde croit au pédé ». Pour un bon échantillon assez représentatif des travaux critiques sur Koltès, on pourra lire « Territoires de l'œuvre », d'Anne-Françoise Benhamou, dans *Théâtre aujourd'hui*, n° 5, « Combat avec la scène », Paris, CNDR, 1996, p. 7-40, qui donne le ton officiel sur l'auteur dans cet ouvrage publié par le ministère de l'Éducation nationale.

Les deux pôles du hors champ de la scène

Bien avant de se pencher sur ce qui se négocie sur la scène du théâtre de notre auteur, parlons de son envers, de son hors-champ et de sa nature double, en deçà et au-delà de l'espace dramatique. Parlons de ces images qui sont comme les deux bornes inconscientes de son théâtre; la borne « inférieure » représentant le train meurtrier des images de notre monde, la borne « supérieure » représentant la résurrection de nos âmes perdues avec ces images éblouissantes qui offrent aux spectateurs une béatitude contemplative. Sur scène, Koltès nous montrerait donc un drame dont l'envers serait double.

Premièrement, il y a l'horreur ordinaire de notre monde.

Quand on pense qu'il y a des mômes qui passent TOUTE leur journée à faire l'aller jusqu'au puits et le retour du puits... on se dit mais comment on peut encore s'intéresser à des problèmes sentimentaux... des choses comme ça ! Ils passent leurs journées à ça... et ils meurent à la fin... en ayant passé leur vie entière à chercher de l'eau. Je vous jure que ça vous remet à votre place. Je dis pas qu'on est obligé d'y penser tout le temps... parce qu'on deviendrait fou... Ou alors il faudrait être un saint... se dépouiller de tout et aller vivre là-bas... etc... Et mourir avec eux... Mais c'est quand même une chose essentielle ça ! Pour moi, l'Afrique c'est un truc décisif pour TOUT, pour tout, pour tout... J'écirais pas s'il y avait pas ça. S'il y avait pas cette espèce de souvenir derrière la tête qu'on est d'incroyables privilégiés, qu'on est pas intéressants, qu'on est rien (Attoun, 1997 : 30).

Sur ces images du monde, qui motivent ou obsèdent l'écriture, on a aussi ce témoignage recueilli par Michel Genson : « Je ne veux plus remettre les pieds dans le tiers-monde, aller en Afrique, ça devient une souffrance permanente, à me dire constamment : mais qu'est-ce que je fous là ? On y occupe la place odieuse des gens riches, des voyeurs... Je ne veux plus y retourner, j'ai emmagasiné suffisamment d'images pour écrire toute ma vie là-dessus... » (Koltès, 1999 : 117).

Cette réminiscence de derrière la tête, ce hors-champ de la scène et de la conscience, c'est une révolution qui se trame dans *L'héritage*, ce sont les situations coloniales du *Retour au désert*, de *Sallinger* ou de *Combat de nègre et de chiens*. Mais surtout, c'est la signification du titre de *La nuit juste avant les forêts*, nuit de la rencontre de celui qu'on aperçoit au coin d'une rue, que l'on prend par le bras, que l'on appelle camarade, à qui l'on parle d'un « syndicat à l'échelle internationale – c'est très important, l'échelle internationale (je t'expliquerai, moi-même, c'est dur pour bien

tout comprendre) » (1988 : 17), nuit de la terreur aux abords des forêts au Nicaragua, où l'on tire sur tout ce qui bouge. Celui qui a conscience de cette dimension essentielle est en marge du monde occidental, et Koltès le savait bien : « moi, il y a toujours derrière ma tête, qui me reviennent tout d'un coup, des histoires de forêt où rien n'ose bouger à cause des mitraillettes » (p. 53). À ceux qui nous accusent de confondre la subjectivité de l'auteur, avec celle, empirique, de Koltès et/ou avec celle du « moi » de *La nuit*, nous devons répondre que sur cette essentielle échelle internationale, ils ne font qu'un. « C'est très clair : je hais les Français, je hais les Occidentaux. C'est pas un truc philosophique. Je les hais profondément » (Attoun, 1997 : 28). Cela renvoie directement à « ces cons de Français » de *La nuit*, ceux qui ne parlent que de mode, de politique et de bouffe, ceux qui sont tellement dépourvus d'imagination qu'ils reconnaissent tout de suite un étranger (p. 11).

On peut aussi considérer cette autre affirmation du Koltès empirique : « Mais tous les jours, tous les jours, je deviens fou, moi... Dans le métro, dans le bus, tout ça... C'est des tueurs, c'est des tueurs en puissance, tous, tous, tous. Et ils tuent d'ailleurs, hein... C'est pas simplement en puissance, c'est qu'il y en a plein qui tuent. Les voisins qui tirent sur les gens qui cassent une voiture... Non, non, c'est vraiment des tueurs les Occidentaux... » (Attoun, 1997 : 30). Comment ne pas retrouver ces mots dans la bouche de Zucco en fuite ? « Regardez tous ces fous. Regardez comme ils ont l'air méchants. Ce sont des tueurs. Je n'ai jamais vu autant de tueurs en même temps. Au moindre signal dans leur tête, ils se mettraient à se tuer entre eux. Je me demande pourquoi le signal ne se déclenche pas, là, maintenant, dans leur tête » (1990 : 79). Comment cette dimension politique et fondamentale a-t-elle pu passer au second plan chez la majorité des critiques ? Il ne suffit pas de voir comment l'image alternative d'un jeune homosexuel marginal obnubile les esprits, ni de se désoler de ce que la critique universitaire était avide d'un auteur contemporain officialisé par son succès en France et dans le monde entier. C'est que la plupart de ceux qui ont écrit sur Koltès n'ont pas eu le courage élémentaire qu'a eu Patrice Chéreau, le principal metteur en scène de Koltès. Courage qui consistait à énoncer l'évidence : la réalité dont parle Koltès n'a rien à voir avec les salons littéraires ou universitaires, ni même avec ce qui peut se montrer au grand public, au théâtre ou à l'écran. Koltès disait bien : « je crois que le théâtre est un art mort, qui est mourant complètement. Alors vous allez me demander pourquoi j'en fais... C'est une question que je ne me pose pas... Je ne comprends plus les codes du théâtre. Ce sont des choses qui me sont tout à fait étrangères. Je me sens très, très mal à l'aise avec le public de théâtre. Je déteste le public de théâtre, ce qui fait que si je le fréquente et que j'écris, et que je me souviens pour qui j'écris, j'arrête tout de suite » (Priqué, 1997 : 243). En fait, Koltès s'éloigne autant du théâtre qu'il

s'éloigne de la culture française⁸. Ce monde public de la culture que constitue le théâtre moribond se tient à une distance du théâtre de Koltès qui est égale à celle qui sépare Chéreau de Koltès :

Ma rencontre avec Koltès, déclare Patrice Chéreau, a changé mon point de vue, ma façon de lire les textes. Et même ma façon de regarder dans la rue. Parce qu'il avait des clés que je n'avais pas. Une sorte d'intransigeance dans la vie quotidienne qui me surprenait souvent. Il avait un sens aigu de la justice et de l'injustice, je dirais même, un sens injuste de la justice... Ce n'était pas ma façon et j'étais ébloui par sa façon d'analyser ce qui se passait autour de lui. L'exigence des textes de Koltès... il m'obligeait à me confronter à des choses auxquelles je n'étais pas habitué... J'ai monté *Combat de nègre et de chiens*, qui se passe en Afrique. Il fallait qu'on montre des petits Blancs, et puis les Noirs, et la pièce a été écrite pour les Noirs... La même saison, j'ai fait *Les paravents*. Je me suis retrouvé non seulement avec Genet, mais avec 30 Algériens dans la distribution. Je n'étais pas préparé à ça. Quand brusquement les deux spectacles se sont joués ensemble, il n'y avait plus de différence entre les coulisses et la rue. À l'arrêt du bus en face, on ne savait pas si c'était des acteurs du spectacle ou la population de Nanterre. C'était d'une grande violence et ça dépassait le Théâtre même (Laurent, 1991 : 36).

Il y a quelque chose d'incommensurable dans le théâtre de Koltès. La politique mondiale, l'échelle internationale et ses images meurtrières, voilà qui produit des lignes de force pressurant la scène, l'entourant d'images qui n'y sont pas mais qui la motivent, ou plutôt qui l'obsèdent et dont elle est transie, et auxquelles répondent ces images appartenant à cet autre envers de la scène, celles qui procurent au *myste* une béatitude contemplative.

Si la scène est portée par des images absentes, elle n'en est pas pour autant passive. Elle a pour vocation, et ce, depuis *Les amertumes* jusqu'à *Zucco*, de propulser le champ du visible vers l'au-delà, vers une limite qui justifie notre comparaison avec l'expérience mystique et contemplative de l'*époptie*. Avant de citer quelques-unes de ces nombreuses apparitions, variant du spectre à l'authentique théophanie de Zucco sur le toit de sa prison, en passant par des hallucinations et un décollage dans les cintres (Koltès, 1988a : 78-80), justifions le passage de la politique au mysticisme, c'est-à-dire le passage des images de mort qui sous-tendent la scène à ces images miraculeuses qui orientent les pièces vers une thématique de la résurrection, comme dans la contemplation finale des mystères d'Éleusis. Cette

8. « Je ne vais presque jamais au théâtre. D'une part, je n'aime pas beaucoup le public du théâtre, et, d'autre part, je comprends rarement les mises en scène, tout cela est vraiment trop français » (entretien avec Alain Prique, repris dans *Une part de ma vie*, p. 27).

justification provient de Koltès lui-même, invoquant à deux reprises⁹ saint Jean de la Croix dans les fragments de correspondance publiés il y a deux ans (1999a). « Je fais là, à l'intérieur d'un cadre "politique", exactement un trajet qui ressemble, chapitre après chapitre, à la *Nuit obscure* de Jean de la Croix, avec la monstruosité du mal qui augmente sans limite au fur et à mesure où l'on veut s'engager dans le sens inverse » (1999a : 97). Pour Koltès, ce mal qui augmente, c'est la conscience accablée par l'évidence de la politique à l'échelle internationale. Pour saint Jean de la Croix, ce sont les tourments de plus en plus sévères que traverse l'âme qui doit se séparer de ses puissances sensibles, tourments qui plongent l'âme dans une obscurité – nuit des sens, puis nuit de l'esprit – qui, telle une ascèse¹⁰, l'affaiblit pour ensuite la fortifier : « L'obscurité dont l'âme parle ici concerne [...] les convoitises et les puissances sensibles, intérieures et spirituelles; toutes, en effet, une fois dans cette nuit perdent leur lumière naturelle; car elles doivent en être dégagées afin d'être aptes à recevoir la lumière surnaturelle » (1984 : 163). Et cette expérience est proprement ineffable : « Aussi alors même que l'âme eût le plus vif désir de l'expliquer, et apportât toutes les explications possibles, cette contemplation obscure resterait toujours un secret et une chose indicible » (p. 174). Des propos que Koltès semble reprendre quand il écrit à sa mère : « Et de penser aux accidents de l'existence ne peut qu'éloigner de la contemplation de cette réalité qui est une partie de soi-même, et non le fruit d'événements. Il faut apprendre une autre manière de penser, qui est contemplative : qui ne cherche ni l'explication ni la compréhension, moins encore cette forme de jugement qu'est le remords; c'est une manière de penser qui ne peut être que muette » (1999a : 99).

Dans ce que Koltès appelle le *désert de la province française*, les provinciaux ne se détournent de l'horreur coloniale que pour mieux en tirer les dividendes. À l'opposé de cette attitude égoïste, dans son théâtre foudroyant, le spectateur est soumis à une ascèse, contrepartie nécessaire d'une extase qui ne se réduit pas à une connaissance, comme l'indiquait Aristote à propos des mystères : « Il est inutile que les initiés apprennent quelque chose, mais il faut qu'ils éprouvent et soient mis dans un certain état, c'est-à-dire qu'ils soient capables de s'y trouver¹¹. » À quoi semble faire écho ce que Koltès écrivait dans le programme de sa première pièce, une

9. La première est une lettre de 1976, probablement du printemps; la deuxième est du 1^{er} mars 1975 (1999a : 93 et 97, respectivement).

10. « Nous sommes tous très cyniques; il n'existe pas de bonté absolue, si ce n'est chez les moines ou les ascètes. Peut-être est-ce la seule solution de vie, et ce serait les moines les vrais marginaux » (entretien avec Véronique Hotte, repris dans *Une part de ma vie*, p. 132).

11. Fragment paraphrasé par Edward Will, *op. cit.*, p. 581-582.

adaptation d'*Enfance* de Gorki, *Les amertumes* : « Le théâtre est un jeu. Si l'on veut y participer, il faut en connaître les règles... Il s'agit avant toute chose de décanter, de se purifier au maximum des encombrements de l'intelligence à fleur de peau, décentralisée jusqu'à l'extrême. Il s'agit de retrouver les facultés de perception premières, et d'autant plus profondes qu'elles sont premières. Il s'agit de chercher la compréhension parfaite, c'est-à-dire celle qui ignore l'exégèse et la justification » (1998 : 9-10). Et cette disposition intuitive est essentiellement visuelle, comme aux mystères d'Éleusis, puisque dès sa première pièce, le personnage principal est fulgurant dans son unique apparition finale, décrite ainsi par la didascalie qui représente le seul texte du dernier tableau de *Les amertumes* : « *Les personnages sont fixes, éclairés par des flashes de plus en plus rapides sur les trois différents lieux. Soudain, la lumière est violente et rouge sur l'ensemble et c'est ALEXIS* » (p. 59).

L'auteur commente lui-même dans le programme ce rapport de l'image au jeu de la scène : « Démonteur du mécanisme, explorateur des règles du jeu, origine et aboutissement du jeu lui-même, le personnage d'Alexis se situe hors de l'action, puisque l'action n'existe qu'en opposition à lui » (p. 10). On donnera quelques éléments des règles du jeu qui préside à la production de cette extase après ces quelques remarques supplémentaires sur le parcours subjectif de l'initiation dramatique que représente ce théâtre.

Le parcours du *myste*

On peut résumer le parcours du *myste*, depuis *Les amertumes*, *La nuit juste avant les forêts*, jusqu'à *Roberto Zucco* (pièces écrites, respectivement, en 1970, 1977, 1988) par cette citation de Plutarque :

L'âme, au moment de la mort, éprouve la même impression que ceux qui sont initiés aux Grands mystères... Ce sont d'abord des courses au hasard, de pénibles détours, des démarches inquiétantes et sans termes à travers les ténèbres. Puis, avant la fin, la frayeur est au comble; le frisson, le tremblement, la sueur froide, l'épouvante. Mais ensuite une lumière merveilleuse s'offre aux yeux; on passe dans des lieux purs et des prairies où retentissent les voix et les danses; des paroles sacrées, des apparitions divines inspirent un respect religieux. Alors l'homme, dès lors parfait et initié, devenu libre et se promenant sans contrainte, célèbre les Mystères, une couronne sur la tête; il vit avec les hommes purs et saints; il voit sur la terre la foule des non-initiés s'écraser et se presser dans le boubier et les ténèbres et, par crainte de la mort, s'attarder dans les maux, au lieu de croire au bonheur de là-bas¹².

12. Stobée, *Florilège*, t. IV, p. 107, éd. Meineke = fragment, t. V, p. 9, éd. Didot, traduction Foucart, *op. cit.*, p. 393.

Combien de personnages de Koltès tentent ou ne tentent pas, dans le noir, d'échapper à l'humidité, ruisselants de pluie (*L'héritage*, *Procès ivre*, *La nuit*, *Quai Ouest*, *La fuite à cheval*, *Sallinger*, *Prologue*) ? La course, la fuite et les détours pénibles, présents dans presque toutes ses pièces¹³ ne sont-ils pas une constante fondamentale que l'on devrait mettre en rapport avec ses souvenirs de « derrière la tête »¹⁴, ses images du monde qui nous rendraient fous ? « Ces histoires-là, si on s'écoute, si on se laisse aller, cela vous rend cinglé –, parce que la terre des cimetières, celle qui touche les cercueils : toi qui refroidis les morts, toi qui as la sacrée habitude de tout rendre bien froid jusque tout au fond et sans qu'on y revienne, refroidis une bonne fois la cinglée que je suis¹⁵ ! » Fuir l'horreur de cette terre, de son borborygme, pour la prairie chère aux mystiques d'Éleusis comme aux orphiques, n'est-ce pas aussi ce que désire la première personne de *La nuit juste avant les forêts* ? « Il faudrait être ailleurs, personne autour de soi, plus cette question d'argent et cette saloperie de pluie, à l'aise, comme assis dans l'herbe ou des choses comme cela, qu'on ait plus à bouger, tout son temps devant soi, avec l'ombre des arbres, et alors je dirai : c'est chez moi, j'y suis bien, je me couche et tchao... » (1988 : 47).

La fin de *La nuit* représente cette fuite tout en annonçant la résurrection finale, presque impossible :

Je me dis : quel bordel, les airs d'opéra, les femmes, la terre froide, la fille en chemise de nuit, les putes et les cimetières, et je cours, je ne me sens plus, je cherche quelque chose qui soit comme de l'herbe au milieu de ce fouillis, les colombes s'envolent au-dessus de la forêt et les soldats les tirent, les raqués font la manche, les loubards sapés font la chasse aux ratons, je cours, je cours, je cours, je rêve du chant secret des Arabes entre eux, camarades, je te trouve et je

13. Nous verrons plus loin comment *Dans la solitude des champs de coton* ne constitue pas complètement une exception, même si personne n'y court, même s'il n'y a ni fuite ni détour. Disons déjà que cela tient à ce que les personnages sont sur scène depuis le début jusqu'à la fin. Contrairement au soliloque de *La nuit*, où l'unique personnage ne quitte jamais la scène, leur confrontation ne permet pas l'évocation des réminiscences qui saisissent les personnages, comme, par exemple dans *Sallinger* ou *Quai Ouest* à propos de la guerre, souvenirs qui leur donnent envie de fuir jusqu'à ce qu'une apparition les arrête : Alexis, le rouquin, Abad, le camarade de la nuit, la lumière blanche qu'annonce Thérèse dans *L'héritage*.

14. « mais par-dérrière la tête, c'est toujours triste comme je ne sais pas comment je pourrais te le dire... » (1988 : 54).

15. Cette incantation est celle d'une prostituée, un hymne à la mort dont nous attendrions tous qu'elle nous délivre de ce monde. Elle contient presque ce *Ô* emphatique que nous imaginons à son début, ce qui, en introduisant une ponctuation qui se laisse entendre, donnerait à peu près ceci : *Ô* toi qui refroidis les morts, / toi qui as la sacrée habitude de tout rendre bien froid / jusqu'au fond et sans qu'on y revienne, / refroidis une bonne fois la cinglée que je suis... (1988 : 38).

te tiens le bras, j'ai tant envie d'une chambre et je suis tout mouillé, mama mama mama, ne dit rien, ne bouge pas, je te regarde, je t'aime, camarade, camarade, moi, j'ai cherché quelqu'un qui soit comme un ange au milieu de ce bordel, et tu es là, je t'aime, et le reste, de la bière, de la bière, et je ne sais toujours pas comment je pourrais le dire, quel fouillis, quel bordel, camarade, et puis toujours la pluie, la pluie, là pluie, la pluie... (1988 : 63).

Koltès a su comment le dire, plusieurs fois, mais c'est Zucco qui le pointe, avant de sauter du toit de sa prison, se faisant ainsi l'ange, non pas de la mort, comme l'a cru Anne Ubersfeld (1999 : 9), mais de la vie sublime, rayonnant du principe de toute vie : « Regardez ce qui sort du soleil. C'est le sexe du soleil; c'est de là que vient le vent » (Koltès, 1990 : 94).

L'absence du cinéma dans ce théâtre de la résurrection

Ce parcours de fuite, vers l'exil, l'extase et l'*épopée* est un parcours profondément théâtral, même si dans la vie et l'esthétique de Koltès le cinéma a été présent, ne serait-ce qu'à travers le scénario inédit de *Nickel Stuff* (1985) et la tentative de réalisation que fut *La nuit perdue* (1973). Mais c'est plutôt en tant que spectateur que Koltès tenait au cinéma : « Je n'ai jamais été spectateur assidu au théâtre. Mais je vais presque tous les jours au cinéma. Et par conséquent, j'ai une écriture un peu "cinéma"¹⁶ » (1999 : 32). Cette écriture est un peu cinématographique, selon Koltès, dans la mesure où elle multiplie les points de vue, surtout dans son roman *La fuite à cheval très loin dans la ville*¹⁷ (Priqué, 1997 : 245). Mais plus tard, il affirmera : « Je ne tournerai jamais un film, précisément parce que je suis trop solitaire... Moi je ne veux pas un mec qui... regarde par-dessus mon épaule, qui me demande un synopsis... » (Attoun, 1997 : 41). L'écriture est une expérience intime, quelle que soit la dimension politique des images motivant la scène et les passions des personnages, tout comme à Éleusis où l'expérience mystique n'est pas moins intime parce que le culte était aussi une fête où participaient des milliers d'Athéniens et de Grecs.

Mais l'absence du cinéma peut surtout s'analyser comme une conséquence de cette initiation théâtrale à la contemplation d'une résurrection sublime, qui a dû soustraire les images de ce monde mortel, obscur, froid et/ou humide afin de nous donner l'intuition visuelle de cet ange qu'ont incarné Zucco et d'autres personnages.

16. Entretien avec Michael Merschmeier pour *Theater Heute*, Berlin, 1^{er} trimestre 1983, repris dans *Une part de ma vie*, p. 32.

17. Dans cet entretien avec Alain Priqué réalisé en 1976, Koltès affirme assez clairement la distinction qu'il voit entre écriture cinématographique, romanesque et dramatique.

Cette absence est en partie nécessaire à cause de la discontinuité iconique qu'il y a entre un cadavre en décomposition et l'objet d'une contemplation idéale (soleil, ange, camarade...). Chez Koltès, il y a un théâtre au service d'une initiation d'un certain genre, où nous avons affaire à un monde sans âme. On cherche : « moi, j'ai cherché », une puissance, « quelqu'un qui soit comme un ange », de résurrection, « au milieu de ce bordel ». Et pour que celle-ci soit authentique, il faut que cette résurrection soit celle de l'humanité à l'échelle internationale, avec toute l'horreur du bourbier de l'existence terrestre, « la terre froide ». Entre l'extrémité que constitue la mort sans rédemption possible et celle que représente la grâce que procure la contemplation d'un ange, il y a une opposition absolue.

Ces deux extrémités, qui appartiennent principalement au registre du visuel, doivent être méditées dans leur discontinuité radicale, car elles sont réellement hétérogènes l'une à l'autre. Cette méditation peut difficilement avoir lieu dans un film qui réunirait sur une même pellicule et un même écran des images entre lesquelles la pensée ne peut imaginer une quelconque cohérence. C'est cette discontinuité – entre l'image du bourbier de la terre froide qui motive les courses frénétiques et celle d'un symbole de résurrection offert à la contemplation par une grâce – qui ouvre l'espace de la scène. Les bords de cette scène peuvent être conçus comme des réminiscences, celles, du bord « inférieur », des images du chaos terrestre, et celles, du bord « supérieur », d'une contemplation issue de *La nuit obscure*. La scène de Koltès, que Chéreau a su tracer, est celle d'une interruption militante qui énoncerait la maxime suivante : « Ne te détourne de l'horreur de ce monde que pour en porter la promesse éternelle. » Cette interruption entre la trahison occidentale et une promesse universelle est chez Koltès une rupture dans le régime des images dont nous sommes capables. C'est cette rupture qui, sur une scène de théâtre, nous donne à méditer la distance que doit parcourir la pensée entre ces deux extrémités que sont, d'une part, ce qu'on répugne à voir et, d'autre part, ce dont on n'ose rêver.

C'est pourquoi je propose ici de dire que ces images constituent un film virtuel qui borne la visibilité de la scène, que ce film en constitue le hors-champ, le hors-champ du monde, scindé entre, d'une part, ce que tout le monde a vu ou a pu voir et, d'autre part, ce que certains pourront voir : « Heureux qui possède, parmi les hommes, la vision de ces mystères. Mais celui qui n'est pas initié aux rites saints n'a pas le même destin, quand il séjourne mort, dans les moites ténèbres¹⁸. » Ces moites ténèbres de l'Afrique et de l'Amérique latine, nous y séjournons tous, que

18. *Hymne homérique à Déméter*.

nous voyons ou non les cadavres dont Koltès a dit : « Tout est là pour que l'explosion ait lieu, et l'explosion semble impossible¹⁹ » (1997 : 18). L'impossible possibilité de l'explosion, voilà ce que produit l'ouverture de l'espace dramatique de Koltès; et l'idée même de cette explosion est en fait une extase, une sortie de notre condition terrestre dont la possibilité n'est pas garantie par l'horreur du borborygme, mais par de diaphanes apparitions miraculeuses. Tout ceci n'est pas absolument inaccessible au cinéma, mais la scène théâtrale chez Koltès semble être la solution dramatique entre deux régimes d'images dont la discontinuité est nécessaire pour penser la question de la grâce ou du salut sur notre terre. En d'autres termes : comment la pensée peut-elle accepter la coprésence d'un cadavre et d'un ange ? Le rituel dramatique, comme le rituel initiatique d'Éleusis, est ce qui peut tenter d'articuler cette disjonction radicale par l'expérience d'un lieu où les images renvoient à des visions qui lui sont extérieures.

Les conditions de l'extase contemplative

Parlons un peu de l'exil qui bien souvent est la condition nécessaire de l'idéal et de son extase (de l'exotisme le plus plat jusqu'aux aspirations sublimes des mystiques). La fuite en est, chez Koltès, la dimension militante – alors que chez Jean de la Croix, elle est la métaphore de la sortie du corps qu'effectue l'âme pour s'unir à Dieu²⁰ (1984 : 25). Cette fuite ne constitue pas une identité nomade, fuyante, mais elle est ici l'inscription sensible de la négation, de l'opposition. Fuir passe par une délimitation brutale entre celui qui fuit et ce/ceux qu'il fuit : « en bas sont les cons qui stationnent... » (Koltès, 1988 : 7). Si l'on ne fuit pas vers un autre lieu, on ne fait pas non plus de la fuite une identité mineure²¹. La fuite est une opposition active à tout ce qui, restant sur un territoire ou un autre, renonce à l'idéal. Mais pour Koltès, l'idéal, c'est justement ce à quoi l'on ne renonce pas, des personnages universels, des lieux génériques²² (1999 : 15), valables pour tous, des motifs

19. Lettre à Hubert Gignoux, 11 février 1978.

20. « Par une nuit profonde, / Étant pleine d'angoisse et enflammée d'amour, / Oh ! l'heureux sort ! / Je sortis sans être vue, / Tandis que ma demeure était déjà en paix. / J'étais dans les ténèbres et en sûreté / Quand je sortis, déguisée par l'escalier secret... » (Cantique de l'âme, poème de Jean de la Croix, dont *La nuit obscure* constitue le commentaire inachevé.)

21. Comme celle que revendiquent Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille plateaux*, Éditions de Minuit, 1980.

22. « Pour ma part, j'ai seulement envie de raconter bien, un jour, avec les mots les plus simples, la chose la plus importante que je connaisse et qui soit racontable, un désir, une émotion, un lieu, de la lumière et des bruits, n'importe quoi qui soit un bout de notre monde et qui appartient à tous » (entretien avec Jean-Pierre Han pour *Europe*, repris dans *Une part de ma vie*).

dramatiques à la hauteur de ce que vit l'humanité. C'est pourquoi le monde fait retour dans son écriture (Afrique, Amérique du Sud, travailleurs immigrés, étrangers plusieurs fois exilés...) et rend désormais impossible que son œuvre soit identifiable comme appartenant à une littérature française, ou à quelque autre partie du monde. L'humanité concrète est le sujet contemporain de toute littérature nécessairement apatride. Toute littérature nationale aujourd'hui ne sera que le renoncement à cet idéal. Tel est, non pas le message, mais l'œuvre de Koltès : invalider toute littérature territoriale.

Il faut, bien sûr, mettre cela en relation directe avec ce qu'il dit lui-même : « La présence des immigrés est ce qui nous maintient à un niveau intellectuel à peu près correct. Pour moi la Suisse, c'est le cauchemar absolu²³ » (1999 : 127). Cette présence des immigrés est à mettre au compte d'une dissolution de l'identité à la fois nationale et linguistique. Quant à la nation, Koltès disait : « La grandeur d'un pays est une sottise infernale²⁴ » (1999 : 99). Ne mettons donc pas son œuvre au compte de la culture française. Quant à la langue française, c'est comme langue étrangère qu'elle intéresse Koltès, parce que c'est dans l'exil de la langue, et non pas seulement dans celui de l'étranger, que l'écriture a un sens. Nous avons plusieurs témoignages de Koltès lui-même, quand cela ne serait pas immédiatement lisible dans une œuvre où apparaissent directement dans le texte des langues comme l'allemand, l'anglais, l'arabe, l'espagnol, le quechua ou le ouolof. Ce n'est pas ici une question de style²⁵ (1999 : 120), une vulgaire coquetterie d'écrivain « moderne ». Ce recours à l'étrangeté de la langue semble être une nécessité. C'est qu'en tant qu'elle n'est plus langue natale, une langue altérée n'est pas motivée par les automatismes d'un terroir, mais par l'urgence de la communication : « un étranger se sert de la langue – de la langue française –, comme un prisonnier qui taperait contre son mur pour communiquer en morse avec son voisin. Il ne l'utilise pas par instinct, mais vraiment comme un moyen de communication²⁶ » (Priqué, 1997 : 242). C'est cette distance, entre la langue que l'on parle et la pensée étrangère à la langue parlée, qui libère la pensée de celui qui parle en lui imposant une relation instrumentale :

23. Entretien avec Véronique Hotte, repris dans *Une part de ma vie*.

24. Entretien avec Bertrand de Saint-Vincent, repris dans *Une part de ma vie*.

25. « Et qu'on ne me parle pas de mon style, je n'en sais rien ! Ce sont les personnages qui inventent un style à chaque pièce » (entretien avec Michel Genson, repris dans *Une part de ma vie*).

26. On trouve un autre témoignage de cette conviction de Koltès dans cette déclaration sur *Combat de nègre et de chiens* : « Alboury, le Noir, est le seul qui se sert des mots dans leur valeur sémantique : parce qu'il parle une langue étrangère, pour lui un chat est un chat » (entretien avec Hervé Guibert, « Comment porter sa condamnation », repris dans *Une part de ma vie*, p. 21).

« Quand on ne peut plus parler son propre langage, la pensée elle-même change, de petits incidents qui se déroulent sans langage prennent une importance nouvelle²⁷ » (1999 : 34).

Revenons brièvement, pour finir, au Koltès désormais classique, celui de *Dans la solitude des champs de coton*, qui est pourtant une pièce à part dans une œuvre dramatique assez stable quant à sa forme et à ses intentions. Cette pièce est dépourvue de fuite et n'est jamais ponctuée par aucune apparition. Elle est tout entière dans le travail de la scène dont les deux bords ont été retranchés. Qu'y reste-t-il ? Le deal ! Celui-ci est présent dans toutes les pièces de Koltès, dès *Les amertumes* – où il ne s'agit que de régler des comptes de famille, comptes de culpabilité ou d'héritage –, et jusqu'à *Roberto Zucco* – où, par exemple, deux sœurs se disputent et pèsent le poids du malheur dans leur vie (scène VII), ou bien quand le frère discute du prix de sa petite sœur qu'il vend à un mac (scène XI, intitulée « le deal »). La scène est ce lieu où les personnages règlent les comptes de leurs histoires, pris qu'ils sont entre l'Histoire du monde-bourbier et ce qui n'a pas d'histoire, le salut de leur âme. C'est ce qui permet de comprendre pourquoi les pièces de Koltès ne parlent pas de politique²⁸, puisqu'elles ne parlent qu'entre la politique et la grâce ; et ce qui s'y dit est l'ensemble des élucidations négociées par des personnages entre leurs compromis terrestres et leur puissance d'immortalité. C'est de cette puissance, je crois, que témoignent ces deux passages dont on ne trouvera pas d'équivalent dans *Dans la solitude des champs de coton* :

LÉONE. – C'est quand j'ai vu les fleurs que j'ai tout reconnu ; j'ai reconnu ces fleurs dont je ne sais pas le nom ; mais elles pendaient comme cela aux branches dans ma tête, et toutes les couleurs, je les avais déjà dans ma tête. Vous croyez aux vies antérieures, vous²⁹ ? (1989 : 42)

ZUCCO. – J'aimerais renaître chien, pour être moins malheureux. Chien de rue, fouilleur de poubelles ; personne ne me remarquerait. J'aimerais être un chien jaune, bouffé par la gale, dont on s'écarterait sans faire attention. J'aimerais être un fouilleur de poubelle pour l'éternité. Je crois qu'il n'y a pas de mots, il n'y a

27. Entretien avec Michel Merschmeier, repris dans *Une part de ma vie*.

28. Nombreuses sont chez Koltès les déclarations comme celles-ci : « De quoi parle *Combat de nègre et de chiens* ? Je ne sais pas vraiment... Elle ne parle pas, en tous les cas, de l'Afrique et des Noirs – je ne suis pas un auteur africain –, elle ne raconte ni le néocolonialisme ni la question raciale. Elle n'émet certainement aucun avis. Elle parle simplement d'un lieu du monde » (entretien avec Jean-Pierre Han, repris dans *Une part de ma vie*, p. 11).

29. Ces fleurs sont celles des bougainvilliers, dont Koltès disait, ailleurs : « L'image qui me vient, la seule qui me rassure un peu, est celle de la promenade du soir, où je marche seul dans l'enceinte du camp fermé de barbelés à hauteur d'homme, sous les bougainvilliers... » (1997 : 14).

rien à dire. Il faut arrêter d'enseigner les mots. Il faut fermer les écoles et agrandir les cimetières. De toute façon, un an, cent ans, c'est pareil; tôt ou tard, on doit tous mourir, tous. Et ça, ça fait chanter les oiseaux, ça fait rire les oiseaux (1990 : 48-49).

Si notre analyse a une quelconque valeur pour cerner la nature du théâtre de Koltès, on dira que la scène de *Dans la solitude* est la scène la plus abstraite de Koltès, celle qui n'est pas motivée, ou peu, par les images du borborygme terrestre – on y trouve peu de réminiscence mondaine, seulement une vague référence récurrente à « l'homme et l'animal » –, et ne tend vers aucune extase – on n'y trouve aucune apparition ou hallucination provenant d'un autre monde. La pièce finit par le choix des armes après le constat d'une abstraction irrémédiable entre les deux seuls personnages, le dealer et le client : « LE DEALER. S'il vous plaît, dans le vacarme de la nuit, n'avez-vous rien dit que vous désiriez de moi, et que je n'aurais pas entendu ? LE CLIENT. Je n'ai rien dit; je n'ai rien dit. Et vous, ne m'avez-vous rien dit, dans la nuit, dans l'obscurité si profonde qu'elle demande trop de temps pour qu'on s'y habitue, proposé, que je n'ai pas deviné ? LE DEALER. Rien. LE CLIENT. Alors, quelle arme ? » (1986 : 61). Dans *Roberto Zucco*, le frère qui vend sa sœur à un mac, dans une scène intitulée « Le deal », qualifie d'« abstraction » le prix fixé dans un échange. « Je trouve que le deal, expliquait Koltès, c'est quand même un moyen sublime. Alors ça, ça recouvre vraiment tout le reste³⁰ » (1999 : 76). Et cela recouvre tout le reste, parce que c'est une abstraction des échanges entre les êtres humains.

Il ne s'agit pas dans cet article de circonscrire les effets proprement théâtraux chez Koltès, mais de montrer qu'un film virtuel s'y trame comme l'envers fondamental de sa scène. Il est donc important de saisir ce point dans l'unique pièce qui semble être en exception, tout en faisant remarquer que Koltès, à l'origine, ne la destinait pas au théâtre³¹. Trop abstraite, cette pièce ne contient pas de références au film virtuel que nous trouvons partout ailleurs. Trop abstraite, elle est en même temps l'abstraction concentrée de tous les rapports que les personnages entretiennent entre eux dans toute l'œuvre. Le deal, situation qui semble éminemment concrète, est en fait une puissance d'abstraction vertigineuse. Sans son envers visuel,

30. Entretien avec François Malbos, repris dans *Une part de ma vie*. Ailleurs, Koltès déclarait : « La manière commerciale d'envisager les rapports humains me paraît le plus proche de la réalité » (entretien avec Véronique Hotte, repris dans *Une part de ma vie*, p. 127).

31. « Non, c'est un dialogue. Alors, savoir si on peut monter un dialogue au théâtre ? Chéreau va prouver que oui. Mais, non, ce n'est pas une pièce, ça touche à d'autres cordes » (1999 : 75) (entretien avec François Malbos). Koltès disait qu'il n'avait écrit ce texte que pour le plaisir, sans aucun souci de dramaturgie, ce qui confirme son statut d'exception.

la scène de cette pièce n'a pas la vocation complète d'initiation dont nous pouvons dire qu'elle fait système dans le théâtre de Koltès. *Dans la solitude* est, si l'on peut dire, trop théâtrale pour appartenir au théâtre de Koltès; trop théâtrale dans la mesure où, entièrement vouée à la scène, elle ne comprend pas cette tension initiatrice entre les deux pôles visuels que nous avons indiqués à plusieurs reprises. Mais c'est elle, paradoxalement, qui a promu l'image de son théâtre, à juste titre dans la mesure où le deal y est omniprésent, mais aussi parce que le public et la critique sont complaisants. Cette pièce ne rappelle aucune mauvaise image, elle se prête facilement à la glorification de la marge et n'exige aucune discipline du salut. Elle peut donc être lue comme le spectacle d'une délectation occidentale pour l'*underground*, puisque le deal y est déconnecté de la vocation ascétique que recouvre sa puissance d'abstraction.

Dans les négociations perpétuelles qu'ils engagent, les personnages de Koltès (sauf pour *Dans la solitude*, où les deux rôles ne sont plus que des positions subjectives expérimentales) mettent en jeu leur destin et leur identité. Leur existence semble être une série de compromis avec le monde, et c'est ce que résume admirablement le premier dialogue entre Mathilde (revenant d'Algérie) et Adrien (industriel) dans *Le retour au désert*. Chacun négocie sa place dans l'héritage, place qui elle-même se détache sur fond de guerre d'Algérie. La situation familiale est l'ensemble des négociations rendues possibles, ou plutôt nécessaires, par les compromis que chacun a fait avec l'Histoire³². Les négociations sont en fait des renégociations de la place concrète de chacun dans la société. S'abstraire du compromis social, voilà la motivation purement théâtrale de tant de personnages, même si d'autres leur résistent. Ce deal, qui tourne pour ainsi dire à vide dans *Dans la solitude*, est l'opérateur d'abstraction, l'ascèse qui permet à la scène d'être susceptible d'apparitions ou de réminiscences visuelles, effroyables puis contemplatives. Ces réminiscences ou ces hallucinations visuelles n'appartiennent pas nécessairement à des personnages, comme Zucco se remémorant la neige qui tombe sur les lacs gelés en Afrique (1990 : 25, 48) ou comme ses frayeurs quand il voit en imagination des tueurs autour de lui (p. 79). Elles peuvent appartenir à la scène, c'est-à-dire à la pièce en général, comme celle de Zucco sur le toit de sa prison, du Rouquin dans *Sallinger*, ou du parachutiste noir dans *Le retour au désert*. Ces apparitions ou ces visions peuvent généralement être assimilées à des réminiscences en tant qu'elles renvoient à une supposition hors de la scène. Koltès disait : « Je vois un peu le

32. « Mais ce qui m'importe, au-delà de la colonisation, c'est la manière dont elle illustre le ballottement de l'homme par l'histoire... L'Histoire est ainsi, qui fait son affaire, en solitaire. L'homme est dedans, comme un bouchon sur l'eau, et se laisse porter parce qu'il est bien obligé » (1999 : 100) (entretien avec Bertrand de Saint-Vincent).

plateau de théâtre comme un lieu provisoire, que les personnages ne cessent d'envisager de quitter... Et l'enjeu du théâtre devient : quitter le théâtre pour retrouver la vraie vie³³ » (1999 : 54-55). Et la vraie vie, j'en suis convaincu, pour Koltès, ce sont ou bien les images du borbier terrestre, ou bien celle de cette contemplation muette dont saint Jean de la Croix lui communiqua la passion³⁴.

Cet article trouve dans les mystères d'Éleusis la forme et le contenu essentiels à l'interprétation de la relation qu'entretiendrait le théâtre de Bernard-Marie Koltès avec les images qui motivent son écriture. Cette référence permet d'unir politique, mysticisme et théâtre dans une œuvre qui n'a cessé de renvoyer ses personnages aux images d'un borbier dans lequel ils se débattent ainsi qu'à celles d'une contemplation extatique. Ce serait dans l'écart qui sépare ces deux types d'images, qui constituent un film virtuel représentant comme le hors-champ de ce théâtre, que s'installerait la scène d'une méditation de ce que pourrait signifier aujourd'hui l'exigence de *sauver son âme*.

This article finds in the mysteries of Eleusis the necessary form and content needed to interpret the relation between Bernard-Marie Koltès' plays and the images which motivated his writing. This reference makes it possible to unite politics, mysticism and theatre in a body of work which has always shown its characters both struggling in the mire and having extatic visions. Into the gap between these two conflicting types of images, which constitute a virtual film, a kind of off screen narration of Koltès' work, would appear a meditation on the meaning of "salvation".

Après avoir été instituteur, Pierre Tordjman enseigne la philosophie au lycée à Paris.

33. Entretien avec Alain Prique, repris dans *Une part de ma vie*.

34. Cette évolution du visuel qui borne la scène peut aussi se saisir à partir des indications que donne Koltès sur les éclairages auxquels il était extrêmement sensible. Par exemple, *Sallinger* (1995) commence par l'indication « *La nuit est profonde*. » En passant par des indications telles que « *L'éclairage fatal – bleu intermittent – cherche Carole sous la pluie* » (p. 108), pour finir par « *Les lumières de couleurs à travers la fenêtre, de plus en plus changeantes, de plus en plus insaisissables. Et le Rouquin tire*. »

Bibliographie

- ATTOUN, Lucien (1997), « Juste avant la nuit » (entretien avec Bernard-Marie Koltès du 22 novembre 1988, diffusé sur France Culture le 14 avril 1990), *Théâtre/Public*, n° 136-137, p. 24-43.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1984), *La fuite à cheval très loin dans la ville*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1985), *Quai Ouest*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1986), *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1988), *La nuit juste avant les forêts*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1988a), *Le retour au désert*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1989), *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1990), *Roberto Zucco*, suivi de *Tabataba*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1991), *Prologue*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1995), *Sallinger*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1997), « Lettre d'Afrique », *Europe*, novembre-décembre, p. 13-22.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1998), *Les amertumes*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1998a), *L'héritage*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1999), *Une part de ma vie : entretiens, 1983-1989*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1999a), *Lettres de Saint-Clément et d'ailleurs. Les années d'apprentissage de Bernard-Marie Koltès (1958-1976)*, Metz, Bibliothèque-Médiathèque de la Ville de Metz.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (2001), *Procès ivre*, Paris, Éditions de Minuit.
- LAURENT, Anne (1991), « Rencontres avec Patrice Chéreau », *Théâtre/Public*, n° 101-102, p. 33-41.
- PRIQUE, Alain (1997), « Entretien avec Bernard-Marie Koltès », *Alternatives théâtrales*, n° 52-53-54, p. 240-244.
- SAINT JEAN DE LA CROIX (1984), *La nuit obscure*, traduction du père Grégoire de Saint Joseph, Paris, Seuil.
- UBERSFELD, Anne (1999), *Bernard-Marie Koltès*, Arles, Actes Sud. (Coll. « Papiers ».)

Shakespeare, de la scène élisabéthaine au cinéma : une perspective historique et esthétique

Depuis quatre siècles, les pièces de Shakespeare n'ont cessé d'être jouées, réécrites et adaptées aux différentes formes théâtrales. En 1899, elles vont jusqu'à investir un autre médium, le cinéma, soit seulement quatre ans après l'invention de ce dernier. Dès lors, les réalisateurs ne se sont pas privés de puiser dans les textes du dramaturge. Dans le présent article, nous nous proposons d'étudier l'évolution esthétique qu'a subie la présentation des pièces shakespeariennes depuis la Renaissance en Grande-Bretagne. Nous tenterons d'identifier les changements majeurs qui se sont succédé au cours des siècles et qui se sont prolongés dans les adaptations cinématographiques.

Shakespeare a écrit ses pièces pour un mode de présentation bien particulier. À la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, le théâtre populaire élisabéthain se joue sur une scène en plein air, pendant la journée, au sein d'une construction circulaire ou polygonale où les spectateurs se tiennent debout au parterre ou s'asseyent dans les galeries. Tous les rôles sont joués exclusivement par des acteurs masculins qui

occupent une scène dépouillée où l'espace et le temps sont suggérés verbalement. Selon Patrice Pavis, « cette technique [...] n'est possible qu'en vertu d'une convention acceptée par le spectateur : il lui faut imaginer le lieu scénique et la transformation immédiate du lieu dès qu'annoncé » (1980 : 108-109). Exemptes de décors et ne disposant que d'un minimum d'accessoires, les différentes scènes des pièces élisabéthaines s'enchaînent donc avec une rapidité fluide. En ne présentant quasiment aucun décor scénique, la scène élisabéthaine propose une fluidité très proche de celle du cinéma. Cependant, contrairement à ce médium, elle témoigne d'une prise de distance constante entre le signifiant et le signifié ainsi que d'une absence de volonté illusionniste et naturaliste. De plus, si de la musique accompagne parfois l'action pour créer une ambiance particulière, les musiciens et les chanteurs restent toujours en vue des spectateurs, évitant l'installation de l'illusion (Styan, 1996 : 99). Dans son ouvrage *The Shakespearean Stage*, Andrew Gurr précise que des éponges de vinaigre cachées sous les aisselles pour simuler une blessure (1992 : 166-167), l'utilisation d'eau et de fumée, et l'imitation sonore du tonnerre sont les seules concessions au réalisme. Certains accessoires, tels des simulacres d'arbres ou de rochers, peuvent également être utilisés sur scène, mais leur fonctionnement dramatique relève bien plus de la métonymie que de l'imitation réaliste (p. 170). Selon Gurr, la grande majorité des spectacles élisabéthains se jouent sur une scène entièrement dépouillée, une gageure qui permet même d'estimer la qualité d'un dramaturge :

[A]s a general rule the better the playwright the less spectacle there was likely to be in his plays. Of all Shakespeare's scenes written for the Globe, 80 per cent, it has been estimated, could have been performed on a completely bare stage platform¹ (p. 175).

Cependant, il est à noter que, parallèlement à ces théâtres publics, se développent des théâtres privés en intérieur, comme le Blackfriars, pour une clientèle plus aisée, où les spectacles se déroulent à la lumière des bougies et avec des procédés illusionnistes s'inspirant des Masques de l'époque, mais avec des décors et une machinerie plus élaborés. Cette esthétique se poursuivra à la Restauration.

Le théâtre public élisabéthain dont la scène s'avance parmi les spectateurs² établit une relation privilégiée avec ces derniers, qui peuvent s'amasser sur trois

1. « En règle générale, plus le dramaturge était bon, moins les pièces étaient susceptibles de présenter des éléments à grand spectacle. Il a été estimé que 80 % des pièces de Shakespeare écrites pour le théâtre du Globe auraient pu être jouées sur une scène complètement dépouillée ». (Notre traduction.)

2. « Thrust stage » en anglais.

côtés et entourer l'action. Contrairement au cinéma ou à la scène italienne, la plupart des spectateurs voient donc la pièce se dérouler dans un décor métathéâtral composé d'autres spectateurs. Les perspectives visuelles multiples transforment alors chaque spectateur en producteur de sens autonome. Le public voit, en fait, deux spectacles en un. Il assiste à la pièce et à l'activité scénique qui entoure et crée cette dernière. De nombreuses mises en abyme, qui peuvent prendre la forme d'inductions, d'un masque ou de pièces dans la pièce, viennent ajouter un deuxième niveau d'action dramatique, tandis qu'un chœur, un prologue ou bien un épilogue interpellent directement le public et viennent le distancier du spectacle. Les acteurs multiplient également les soliloques et les apartés, conventions qui établissent une intimité avec le public tout en signalant l'artifice du théâtre. Les spectateurs ne se privent pas non plus d'intervenir pendant la pièce, participant à l'action avec leurs réactions³ (Gurr, 1992 : 226). La fiction est donc toujours désignée comme telle. La tromperie qui fait partie du jeu est pointée du doigt par la mise en scène elle-même.

En 1660, la Restauration favorise la réouverture des théâtres anglais, fermés depuis 1642 à la suite d'un édit adopté par Cromwell et un parlement à majorité puritaine. Avec l'accession au trône de Charles II, revenu de son exil français, l'esthétique du théâtre et de l'opéra en vogue en Europe continentale gagne l'Angleterre. Les personnages féminins sont à présent interprétés par des actrices, et les textes de Shakespeare sont remaniés et réécrits pour s'adapter au goût d'un public restreint, essentiellement composé d'aristocrates. Les théâtres sont privés, couverts et éclairés aux bougies. Le rideau de scène, qui n'est pas utilisé à l'époque élisabéthaine, est réintroduit, mais il n'est pas utilisé pour instaurer l'illusion. Il se lève au début de la pièce et ne retombe qu'à la fin du spectacle. Tous les changements de décor se font donc à la vue du public. Le théâtre de la Restauration est encore largement fondé sur l'intimité de la relation acteur-spectateur et ne vise pas à atteindre une représentation réaliste de l'action. Cependant, la scène commence à subir une transformation esthétique importante. La superficie de l'avant-scène est réduite au profit du fond de la scène (Spencer, 1963 : 51-55) où des systèmes de volets peints permettent de changer les décors à plusieurs reprises (Styan, 1996 : 239), mais la faible luminosité ne permet pas encore aux acteurs de s'attarder dans cet espace trop éloigné des spectateurs. Cette évolution représente un pas vers la scène à l'italienne, autrement connue sous le nom de scène « *proscenium* » (car elle se situe littéralement devant le public), héritage direct de l'opéra où les chanteurs-acteurs doivent faire face au chef d'orchestre pour suivre la battue. Le développement

3. « Hisses or "mewes", as well as applause, were given freely, and not only at the end of the play ».

de la machinerie scénique (Bate et Jackson, 1996 : 46) et l'accompagnement fréquent du jeu des acteurs par de la musique, des chants et des danses, contribuent également à importer l'esthétique de l'opéra dans les productions shakespeariennes. Ainsi, lorsque William Davenant, le grand auteur-producteur de l'époque, met en scène *Macbeth*, les trois sorcières non seulement chantent et dansent, mais s'élancent également dans les airs grâce à des systèmes de filins et de trapèzes (Spencer, 1963 : 93).

Le théâtre de la Restauration est le fruit de plusieurs influences, à la fois anglaises et continentales. Il s'inspire des Masques de cour, des théâtres privés élisabéthains, des pratiques théâtrales françaises et de l'opéra italien. Encore fondé sur une relation très forte avec le public, il ne fonctionne pas sur le mode du réalisme. Néanmoins, en introduisant les premiers éléments décoratifs, le théâtre de la Restauration est à l'origine d'une tendance qui se poursuivra pendant les siècles à venir. La scène qui était avant tout un lieu d'énonciation verbale devient, à la Restauration, un espace où le décor et la musique prennent de l'importance.

Au début du XVIII^e siècle, le système des volets peints se développe. Ces derniers glissent sur des rails pour faciliter leur remplacement au cours de la pièce, et sont placés sur la scène à des distances variées afin de créer des effets de perspective et de trompe-l'œil (Styan, 1996 : 274). Le théâtre se démocratise et, pour faire face au nombre croissant de spectateurs, la superficie de l'avant-scène est encore une fois réduite (Styan, 1996 : 277; Bevis, 1988 : 195). Les acteurs commencent alors à s'éloigner des spectateurs et à s'insérer dans un décor de plus en plus réaliste. Ce mouvement s'intensifie au milieu du siècle lorsque l'acteur-producteur David Garrick pose les premiers fondements du réalisme romantique dans son théâtre du Drury Lane. Garrick joue sur une séparation absolue entre les acteurs et les spectateurs. Ces derniers n'ont plus le droit de s'asseoir sur scène⁴ (Price, 1973 : 95). L'action théâtrale se déroule donc sans interaction avec le public dont la passivité est encouragée. Un quatrième mur virtuel est créé pour la première fois entre la scène et la salle. Les acteurs jouent, comme protégés, dans un monde qui leur est propre. Ils abandonnent progressivement l'avant-scène et, encouragés par les progrès de l'éclairage, se réfugient au fond de la scène pour se fondre dans des tableaux élaborés. De nouvelles techniques permettent non seulement d'éclairer le jeu au fond de la scène (Bevis, 1988 : 196) mais également de varier l'intensité lumineuse pour suggérer les différents moments de la journée (Price, 1973 : 81).

4. Dès 1748, Garrick essaye en vain d'empêcher les spectateurs de s'asseoir sur scène pour qu'ils ne gênent plus le déplacement des acteurs et ne compromettent plus l'illusion scénique. Il n'y réussit qu'en 1762 lorsqu'il augmente la capacité d'accueil de son théâtre.

En focalisant l'attention des spectateurs sur une action précise, ces techniques anticipent l'action des projecteurs modernes (Jackson, 1986 : 195).

Le rideau est à présent utilisé pour cacher la machinerie et pour préparer les trucs à l'abri des regards. Il accentue les effets de surprise et de réalisme, et fonctionne sur le mode de l'attente. Patrice Pavis remarque que le rideau redevient à cette époque « le signe matériel de la séparation de la scène et de la salle, la barre entre le regardant et le regardé, la frontière entre ce qui est sémiotisable et ce qui ne l'est pas. Le rideau [...] se fait dénégaration : il montre qu'il cache, il excite la curiosité et le désir du dévoilement » (1980 : 338). Lorsqu'il se lève, il révèle un tableau qui se prête au réalisme. Selon le metteur en scène Tyrone Guthrie, « So long as that picture frame remains, some kind of a picture has to be put inside it⁵ » (1961 : 185). Les décors peints sont naturellement venus se greffer sur une scène rectangulaire, révélée par dévoilements successifs, évoquant une vision photographique du monde. L'objectif avoué de Garrick est d'atteindre le plus grand niveau de réalisme et d'émotion, et, pour ce faire, il utilise toutes les possibilités des machineries scéniques. Il introduit des artifices visuels et sonores qui rendent les effets spéciaux de plus en plus vraisemblables. Il est aidé en cela par son collaborateur technique Philip De Louthembourg qui reproduit des éruptions volcaniques, des tempêtes et des clairs de lune, avant de monter son propre petit théâtre d'effets spéciaux, l'Eidophusikon, au cours des années 1770 et 1780. Cette esthétique commence donc à ressembler fortement à celle qui régit le spectacle cinématographique : c'est au moyen d'artifices de plus en plus ingénieux que la mise en scène tente d'imiter la vie de la manière la plus crédible possible en insérant le personnage dans un décor aussi réel que l'acteur⁶ (Price, 1973 : 83). Dans sa production de *King Lear*, la scène de la tempête est ainsi entrecoupée d'éclairs lumineux et de bruits de tonnerre, le tout se déroulant dans un paysage tourmenté, peint à la manière d'un tableau romantique. Entre magie féerique et naturalisme, Garrick établit une tradition qui anticipe déjà le mouvement dramatique de la fin du XIX^e siècle et les procédés d'illusions cinématographiques.

La scène du XIX^e siècle s'adapte à un public de plus en plus populaire. Les spectacles visent à atteindre le réalisme le plus convaincant par des moyens de plus en plus spectaculaires. Au début de ce siècle, les productions shakespeariennes de

5. « Tant que le cadre pictural demeurait, il fallait y insérer une sorte d'illustration ». (Notre traduction.).

6. « Garrick prenait des gens de la rue pour représenter la foule [...] ou trouvait des manières de montrer les vrais passants qui marchaient à l'extérieur du Théâtre Drury Lane ». (Notre traduction.).

Charles Kemble font appel à des moyens impressionnants, tant sur le plan humain que matériel. Le personnage de Coriolanus dans la pièce éponyme est ainsi entouré d'une foule constituée de 150 figurants. Si Shakespeare utilisait une rhétorique verbale pour créer l'impression d'une multitude entourant Coriolanus, cette nouvelle esthétique théâtrale utilise avant tout une rhétorique visuelle et littérale (Bate et Jackson, 1996 : 99).

Entre 1830 et la fin du XIX^e siècle, les acteurs-producteurs règnent sur le théâtre. Tant dans un souci esthétique qu'économique, ils coupent et réécrivent le texte shakespearien, privilégiant encore davantage le spectaculaire. Le texte est illustré sur scène, assouvissant la demande du public pour les reconstitutions historiques fidèles⁷ (Finkel, 1996 : 33) et une aide visuelle réaliste. En témoigne ce que l'on peut lire dans le programme de la production de *Henry V* mise en scène par William Macready en 1839 : « The narrative and descriptive poetry spoken by the Chorus is accompanied with Pictorial Illustrations from the pencil of Mr. Stanfield⁸ » (p. 10). Macready utilise également un nouveau procédé illusionniste, le « Diorama », pour illustrer le voyage de Henry vers la France (Rowell, 1978 : 16). Le « Diorama » est un décor monté sur un tapis mécanique qui se déroule verticalement ou horizontalement selon les déplacements des acteurs⁹ (Booth, 1991 : 81). Ce mécanisme annonce clairement le procédé cinématographique du travelling latéral par lequel la caméra suit l'action en mouvement.

Le critique théâtral de l'époque, J. W. Cole, écrit : « The days [have] long passed when audiences could believe themselves transported from Italy to Athens by power of poetical enchantment without the aid of scenic appliances¹⁰ » (Cole, cité dans Jackson, 1986 : 203). Ce passage de la poésie verbale à l'illustration littérale se trouve cristallisé dans les mises en scène historiques de l'acteur-producteur Charles Kean. Dans sa production de *Henry V* en 1859, le chœur qui présente normalement l'action

7. Afin de garantir la fidélité de ses reconstitutions, l'acteur-producteur Charles Kean avait l'habitude de distribuer aux spectateurs des feuillets où il résumait sa recherche historique.

8. « La poésie narrative et descriptive récitée par le chœur est accompagnée d'illustrations peintes par Mr. Stanfield ». (Notre traduction.)

9. « Le paysage, peint sur un tissu simple ou double, se déroulait d'un bout à l'autre de la scène; cette technique était très utilisée pour représenter un voyage ou un changement de décor naturel, dans les pièces de Shakespeare comme dans les spectacles plus légers ». (Notre traduction.)

10. « Il [est] maintenant loin le temps où les spectateurs pouvaient se croire transportés d'Italie à Athènes par le simple pouvoir de l'enchantement poétique sans l'aide des dispositifs scéniques ». (Notre traduction.)

d'une manière narrative est remplacé par Clio, la muse de l'histoire qui présente l'action d'une manière illustrée au sein de tableaux réalistes (Schoch, 1998 : 53). Symboliquement, le métathéâtral se voit supplanté par le spectaculaire épique et réaliste. Cette production de *Henry V* présente de nombreuses interpolations, scènes qui n'existent pas dans le texte dramatique et qui servent à étendre l'action de la pièce en y ajoutant des épisodes frappants et émotionnels. La bataille d'Azincourt est montrée aux spectateurs (alors qu'elle n'est qu'évoquée par Shakespeare à travers la rencontre burlesque de deux soldats incapables), ainsi que le retour victorieux du roi Henry à Londres, épisode totalement absent de la pièce originelle. Ce dernier tableau, participant d'une idéologie qui glorifie le héros, présente un décor réaliste et des centaines de figurants dont certains déversent même une pluie d'or sur la procession royale. La production se termine donc dans un finale emphatique, accompagné d'une musique orchestrale digne d'un opéra. Par convention, cette musique de fosse n'est pas censée être entendue par les personnages de la pièce. Cet ajout musical témoigne d'une époque où l'on commence à privilégier le genre du mélodrame, pièce de théâtre fondée sur l'émotion et la musique. On glisse alors lentement vers la musique non diégétique utilisée au cinéma, musique ayant une source imaginaire, extérieure au monde de la fiction.

L'année 1880 est une date importante dans l'histoire du théâtre anglais puisqu'elle marque la disparition complète de l'avant-scène dont la superficie ne cessait d'être réduite depuis la Restauration. C'est à Londres, au théâtre Haymarket, que les acteurs jouent pour la première fois sur une scène entièrement encaissée et protégée des spectateurs. Le producteur Squire Bancroft entoure la scène d'un cadre doré, lui donnant l'allure d'un immense tableau animé, et qui annonce l'écran de cinéma (Southern, 1951 : 60). L'acteur-producteur Henry Irving développe encore davantage cette esthétique pour plaire à un public de plus en plus large et populaire, et se sert des textes écrits par Shakespeare pour réaliser des mises en scène extrêmement romantiques et mélodramatiques. Les spectateurs sont encouragés à regarder les pièces comme de véritables tableaux vivants, d'autant plus que les décors sont réalisés par les peintres célèbres de l'époque (Lawrence Alma-Tadema, Fox Madox Brown, Edward Burne-Jones). Pour accentuer l'émotion pendant les dialogues, la mise en scène présente l'ajout massif d'une musique romantique jouée par un orchestre non plus disposé à la vue des spectateurs mais dissimulé sous la scène à l'italienne. L'action culmine généralement dans des interpolations visuelles saisissantes de réalisme et présente des décors en trois dimensions, des arbres véritables, des animaux véritables (en 1879, George Rignold interprète Henry V sur un vrai cheval), et même de l'eau (pluie, tempête et naufrage en mer, jets d'eau, cascades) (Styan, 1996 : 307-308). Cette profusion d'éléments réalistes

s'accompagne de jeux d'éclairage sophistiqués qui canalisent la concentration des spectateurs d'une manière jusque-là inégalée. Tandis que la salle demeure dans le noir, la scène peut passer de la lumière la plus éclatante aux ténèbres les plus effrayantes. Cette variation de la lumière permet non seulement de créer une atmosphère particulière à chaque scène, mais également d'intensifier le rythme de la pièce. En effet, baisser la lumière jusqu'à une quasi-obscurité revient à baisser le rideau, et rend possible un changement de décor rapide sans que les spectateurs soient témoins de la manipulation. Dans les productions d'Henry Irving, un château peut laisser soudainement la place à un jardin ou à une crypte. La rapidité du changement entre chaque tableau (grâce à des systèmes de rails et des mécanismes hydrauliques) se révèle bientôt être une caractéristique de la scène du XIX^e siècle aussi importante que le réalisme visuel et sonore. Cet effet, nommé « *wand change* » (Vardac, 1949 : 17) en anglais (littéralement, « changement d'un coup de baguette magique »), donne toujours l'impression d'une apparition quasi instantanée et miraculeuse. Les variations d'éclairage permettent des interpolations encore inconnues comme le *flash-back* ou l'entrée dans les pensées d'un personnage. Elles rendent également possible la présentation alternée de plusieurs intrigues concomitantes, procédé connu sous le nom anglais de « *cross-cutting* » et qui anticipe les effets du découpage et du montage cinématographiques. La production de *Romeo and Juliet* qu'Irving met en scène en 1882 utilise toutes ces nouvelles techniques, qui s'apparentent aux différents procédés cinématographiques : on y retrouve des changements de tableaux extrêmement rapides effectués au moyen de fondus au noir, d'ouvertures en fondu et même de fondus enchaînés. Ces derniers sont réalisés grâce à des étoffes transparentes peintes de chaque côté : lorsque l'angle d'éclairage se met à changer, elles laissent progressivement apparaître un décor différent (Booth, 1991 : 81). À la fin du XIX^e siècle, le théâtre trouve même une manière d'intensifier la focalisation sur un personnage ou une action précise. En 1892, l'Américain Steele MacKaye invente le « *Proscenium-Adjuster* » qui ouvre et ferme la scène à l'italienne à volonté. Ce nouveau procédé théâtral annonce l'échelle des plans au cinéma, et devient, d'une certaine manière, le précurseur du moyen et du gros plan.

À l'époque où Henry Irving part en tournée dans le monde entier pour présenter ses « mélodrames shakespeariens », les théâtres montent généralement des adaptations de romans *peplum* tels *Quo Vadis* ou *Ben Hur*. Les spectacles aspirent à un réalisme extrême, et présentent des courses de vrais chars avec de vrais chevaux sur fond de décors déroulants, présages des adaptations filmiques qui seront réalisées quelques années plus tard. Un peu avant l'émergence du cinématographe, les œuvres de Shakespeare se jouent donc dans un contexte théâtral qui préfère la fiction et le littéral au métadramatique et à l'imagination.

Au sommet de la période romantico-réaliste, l'acteur est inclus dans un monde presque aussi réel que lui, et les spectateurs sont invités à contempler ce monde en voyeurs, sans y intervenir. Les pièces shakespeariennes se jouent alors sans leur interaction originelle avec le public. Le quatrième mur est devenu complètement étanche entre l'« idéal » de la scène et le « réel » de la salle. Il n'est plus possible de progresser vers un plus grand réalisme illusionniste sans passer à un autre mode de représentation, à un autre médium. Herbert Beerbohm Tree, acteur-producteur qui défend ardemment l'esthétique réaliste et spectaculaire pour mettre en scène les pièces de Shakespeare au théâtre, est le premier à opérer la transition vers le cinéma. En 1899, il filme quatre scènes de sa production de *King John* à des fins promotionnelles.

Deux formes d'adaptations shakespeariennes se distinguent ensuite rapidement : les films qui privilégient les moyens du théâtre, se concentrant sur les acteurs, le décor, la mise en scène, et ceux qui utilisent la caméra dans un but de création cinématographique. Le cinéma a tout d'abord été utilisé pour enregistrer des productions théâtrales. Les premières adaptations sont, en effet, de l'ordre du théâtre filmé. La caméra est fixe, la prise de vue est frontale. Tout est fait pour reproduire au maximum l'expérience théâtrale et immortaliser le jeu de grands comédiens. En 1900, l'interprétation de Sarah Bernhardt dans le rôle de Hamlet est ainsi enregistrée par Maurice Clément. Généralement, ces films qui ne se détachent pas d'une mise en scène théâtrale présentent une réalisation simple, sans travail significatif sur le plan formel. Ils véhiculent l'idée implicite que la pièce théâtrale est une œuvre déjà complète, et que leur seule fonction est de la « photographier » et de la conserver.

Contrairement au théâtre filmé, l'art cinématographique fait intervenir trois sortes de mouvements : la circulation des personnages (seul mouvement que l'on trouve également sur scène), les déplacements de la caméra et la succession des plans au sein du continuum filmique. Ce n'est plus seulement la représentation du réel qui importe, mais la façon de représenter ce réel, la création d'une vision particulière du monde, l'insertion de l'action dans une stratégie de la perception. En 1908 et 1909, les adaptations filmiques de *The Tempest* par Percy Stow et du *Midsummer Night's Dream* par J. Stuart Blackton et Charles Kent présentent un découpage élaboré, des surimpressions et des fondus. Ces derniers créent des effets réalistes ou magiques lors du naufrage, lors des facéties d'Ariel et de Puck, ou bien encore lors de la transformation de Bottom en âne¹¹.

11. Ces films peuvent être vus sur une vidéocassette intitulée *Silent Shakespeare*, éditée par le British Film Institute en 1999.

Si on le compare à la scène élisabéthaine, le cinéma présente quelques points communs mais surtout de grandes différences. Il se rapproche du théâtre de la Renaissance par la fluidité avec laquelle s'enchaînent les séquences. Un film, comme une production au temps de Shakespeare, peut passer rapidement d'une scène se déroulant sur un champ de bataille à un entretien à huis clos à l'intérieur d'un palais. Cependant, l'esthétique cinématographique s'éloigne profondément du théâtre public élisabéthain par l'absence d'interaction physique entre les acteurs et le public et par le degré élevé de réalisme qu'il peut atteindre. La disposition du public y est, de plus, radicalement différente. Alors que l'architecture du théâtre élisabéthain permet aux spectateurs de voir l'action sous des angles différents, le cinéma présente une perspective frontale unique et, au moyen du montage, propose lui-même les angles sous lesquels l'action doit être vue. Il a donc fallu plusieurs étapes historiques et esthétiques pour que s'opère la transition entre les pièces qui se jouent sur la scène élisabéthaine et les adaptations cinématographiques. La Restauration marque le commencement de cette lente transition en introduisant les premiers éléments picturaux dans les pièces de Shakespeare. Par la suite, le théâtre du XVIII^e siècle non seulement introduit l'esthétique du tableau et du spectaculaire, mais instaure également une séparation physique entre les acteurs et les spectateurs. Enfin, la scène du XIX^e siècle atteint un réalisme théâtral extrême et développe les procédés de focalisation et d'alternance rapide entre les différentes intrigues. Selon Nicholas Vardac, auteur de l'ouvrage *Stage to Screen* paru en 1949, c'est la volonté d'aller encore plus loin dans une présentation réaliste qui a encouragé le développement du cinéma¹² (1949 : xx). D'après Vardac, l'esthétique théâtrale inaugurée à la Restauration puis affirmée par Garrick et Irving aurait anticipé les techniques cinématographiques. Selon Ben Brewster et Lea Jacobs, auteurs de l'ouvrage *Theatre to Cinema* publié en 1997, les procédés utilisés par le cinéma n'ont pas été anticipés. Le nouveau médium a tout simplement emprunté certaines des techniques de scène en vogue au moment de son émergence. Quoi qu'il en soit, les deux thèses se rejoignent dans la mise en évidence d'une parenté étroite entre la scène du XIX^e siècle et le septième art. Le cinéma a pris le relais des productions théâtrales spectaculaires de l'époque.

Les films shakespeariens se situent généralement en droite ligne avec ces productions théâtrales victoriennes. Mélodrames romantico-réalistes, ils représentent une étape supplémentaire dans la protection de l'illusion en construisant un univers de fiction étanche. Quoique puisse inventer un réalisateur en matière de méta-cinéma, l'acteur sur l'écran et le spectateur dans la salle sont voués à rester séparés.

12. « The necessity for greater pictorial realism in the arts of theatre appears as the logical impetus to the invention of cinema ».

La frontière entre réalité et fiction est impossible à troubler totalement : contrairement au théâtre de Shakespeare, le cinéma vient toujours se heurter à l'irréalité primordiale du médium. Les films utilisent également les procédés d'interpolation, de focalisation et de découpage élaborés à la fin du XIX^e siècle, à la différence près que ce n'est plus seulement le regard du spectateur que l'on guide, c'est la vision d'un réalisateur que l'on impose.

Un cinéaste peut tout d'abord choisir de modifier, au cours d'une même scène, le rapport qui existe entre la taille du cadre et celle du personnage dans le cadre. L'alternance de proximité et de distance permet d'inscrire le personnage d'une façon à chaque fois différente au sein de la structure narrative. Il peut tout d'abord être une figure parmi d'autres, participant au décor, ou bien devenir le point central de l'attention en étant isolé grâce à un gros plan. Le gros plan ne sert pas seulement à donner une vue plus proche de la réalité mais surtout à reproduire l'acte mental de la focalisation. Le gros plan nous entraîne dans un espace inconnu sur scène (Aumont *et al.*, 1999 : 197). Associé à la confiance, il crée une relation d'intimité avec l'acteur en soulignant les expressions du visage.

Après la phase du cadrage, le montage implique une instance organisatrice dont l'activité est nécessairement postérieure et extérieure à l'événement filmé. Il inscrit la figure d'un narrateur qui conduit le spectateur par la main (Gaudreault, 1988 : 55), et lui impose une manière de regarder. En se focalisant tour à tour sur tel objet, tel personnage ou telle action, le montage modèle l'espace à volonté, organise la succession des événements dans le temps et crée des niveaux de réalité différents. Il est possible, par exemple, de suivre deux lignes narratives se déroulant en des lieux totalement différents grâce au montage alterné (« cross-cutting »). Dans le film *Hamlet* réalisé par Branagh en 1996, le discours où le héros éponyme présente ses excuses avant son duel avec Laërte est ainsi ponctué de plans synchroniques dans lesquels l'armée norvégienne de Fortinbras envahit le palais d'Elseleur, scène qui n'existe pas dans la pièce originelle. La fin du film présente ainsi une interpolation qui développe l'histoire d'une manière centrifuge. Elle relie un duel privé à l'intérieur à une guerre nationale à l'extérieur.

Alors qu'il ne peut exister au théâtre qu'un seul niveau de réalité perceptible, le cinéma peut offrir, également grâce au montage, les différentes visions d'un même événement à travers le regard de plusieurs personnages, avec des conséquences intéressantes sur la scène du boudoir dans *Hamlet*. Dans la pièce de Shakespeare, le spectre est censé être perçu uniquement par le prince, et non par sa mère. Lorsque ce moment est joué au théâtre, le metteur en scène doit prendre une décision : soit

le fantôme est physiquement présent sur scène, soit il ne l'est pas – sa voix pouvant simplement venir des coulisses. Or au cinéma, le fantôme peut à la fois être présent et ne pas l'être. Le montage apporte à cette scène la possibilité de changer le point de vue, de rendre subjective la réalité. Les caméras d'Olivier en 1948, de Zeffirelli en 1990, et de Branagh en 1996, adoptent d'abord le point de vue de Hamlet et nous montrent le fantôme, puis adoptent le point de vue de Gertrude et ne le montrent plus. La réunion de ces deux expériences par le montage fait coexister deux réalités subjectives différentes au sein d'un même espace. L'alternance des réalités subjectives au cinéma reflète le statut ambigu du fantôme chez Shakespeare, entité à la fois présente et absente, mais elle crée surtout une tension dynamique entre identification et aliénation. Le spectateur est successivement amené à partager le regard d'un personnage (Hamlet percevant le fantôme) et donc à s'identifier à lui, puis à passer à un autre regard (Gertrude ne percevant pas le fantôme) qui l'aliène du précédent.

Dans son ouvrage de 1977, *Le signifiant imaginaire*, Christian Metz perçoit une double identification au cinéma, l'identification cinématographique primaire et l'identification cinématographique secondaire. Dans l'identification cinématographique primaire, le spectateur s'identifie au sujet de la vision, c'est-à-dire à son propre regard. Il s'éprouve comme le sujet privilégié du spectacle (1984 : 69). Dans l'identification cinématographique secondaire, le spectateur s'identifie aux personnages comme figures du semblable au sein de la fiction et comme foyers d'investissement affectif.

En alternant les plans d'action et de réaction, le montage propose au spectateur de partager plusieurs regards au cours d'une même scène. Le procédé du champ-contrechamp est à la base même de l'identification, redistribuant constamment les foyers d'investissement affectif. On pourrait penser que tourner tout un film en caméra subjective intensifierait le phénomène d'identification. Ce serait une erreur. En effet, l'absence de champs-contrechamps et de plans objectifs sur l'acteur supprimerait toute possibilité de s'identifier. En fait, c'est comme s'il fallait d'abord voir la personne avant de pouvoir intérioriser son regard (Metz, 1981 : 44). L'identification au personnage nécessite, en effet, un va-et-vient entre la focalisation sur le personnage et la focalisation par les yeux du personnage. Le spectateur doit pouvoir s'identifier à lui-même « comme pur acte de perception » (identification primaire : je vois le personnage) avant de pouvoir s'identifier au personnage lui-même (identification secondaire : je vois par les yeux du personnage).

Dans son ouvrage de 1991, intitulé *Still in Movement*, Lorne Buchman considère à juste titre que ce schéma de l'action/réaction crée un espace interstitiel étranger au théâtre : le spectateur a l'occasion non seulement de regarder par les yeux des personnages, mais aussi de parcourir l'espace intime qui se crée « entre » ces yeux (1991 : 25). En 1944, Laurence Olivier filme les harangues de Henry V en une seule longue prise avec une caméra qui s'éloigne progressivement. Par opposition, en 1989, Branagh filme les tirades en montrant les différentes réactions des soldats qui écoutent leur roi. L'alternance conditionne une identification à la fois au roi et à ses sujets. Le foyer de l'investissement affectif passe de celui qui exhorte à ceux qui écoutent, de celui qui commande à ceux qui obéissent.

Malgré toutes les possibilités offertes par le montage en termes de contrôle spatial et temporel, certains réalisateurs shakespeariens, comme Peter Hall ou Joseph Mankiewicz, l'ont perçu comme une entrave au flux verbal du dramaturge. La succession d'images hachées viendrait rompre l'harmonie des dialogues et des monologues shakespeariens. Pour préserver l'ambiguïté d'une scène et l'énergie créée par les acteurs, certains réalisateurs de films shakespeariens ont donc adopté la technique du tournage en plan-séquence, c'est-à-dire une séquence tournée en une prise unique, sans arrêt de la caméra. Dans son adaptation de *Julius Caesar* en 1953, Joseph Mankiewicz, craignant de déranger la fluidité et le souffle émotionnel des scènes, filme fréquemment la confrontation des acteurs au sein d'un même plan (Sinyard, 1986 : 4). Si le plan-séquence aide à préserver le jeu théâtral, l'unité d'une scène ainsi que le *crescendo* émotionnel, il s'éloigne tout de même de l'art théâtral par la mobilité qu'il présente, imposant une trajectoire du regard aux spectateurs. Dans le *Hamlet* de Branagh, lors des plans-séquences utilisés pour l'arrivée à la cour de Rosencrantz et Guildenstern, pour la scène du couvent, ou encore pour la confrontation entre Hamlet et Claudius avant l'exil, la caméra tourne autour de l'action, puis se rapproche d'un personnage pour en capter les pensées. En proposant aux spectateurs plusieurs événements sous une multitude de points de vue au cours de la même prise, le plan-séquence peut, en fait, se lire comme la somme d'effets de montage successifs.

En dévoilant progressivement les personnages, les décors et l'action, les effets de caméra ajoutent une dimension temporelle à l'espace. Contrairement au théâtre où l'espace scénique est perçu dans sa globalité à tout moment, le cinéma peut révéler peu à peu les éléments qui composent l'action. Nous passons d'une globalité spatiale à une fragmentation de l'espace dans le temps. Le mouvement de la caméra apporte un véritable parcours de lecture au spectateur. Le cinéma impose un regard, mais également nous le fait partager. Le spectateur voit une image qui

est toujours le regard d'un cinéaste et souvent celui aussi d'un personnage. Nous intériorisons donc un double regard, celui de la caméra et celui d'un semblable sur un écran-miroir. Et c'est par le jeu de ces deux identifications, l'une au sujet de la vision, l'autre à un corps reflété, que le cinéma peut développer un véritable pouvoir hypnotique. Ainsi, contrairement à ce qui peut se passer au théâtre, le regard imposé et partagé au cinéma peut rapidement devenir un regard fasciné et manipulé.

Cet article analyse l'évolution subie par la présentation théâtrale des pièces shakespeariennes depuis la Renaissance jusqu'à la période victorienne. Il décrit les changements esthétiques majeurs et montre comment ces derniers se sont prolongés dans les adaptations cinématographiques du ^{xx}e siècle. Les théâtres ont progressivement introduit des éléments picturaux réalistes, instauré une séparation entre les spectateurs et les acteurs et utilisé des procédés de focalisation qui s'apparentent déjà aux techniques narratives cinématographiques.

This article analyses how the theatrical presentation of Shakespeare's plays evolved from the Renaissance to the Victorian era. It points out all the major aesthetic changes, and shows how they extended into the screen adaptations of our time. Theatres progressively introduced realistic pictorial elements, established a separation between the actors and the audience, and used focusing processes which already had certain similarities to film narrative techniques.

Sarah Hatchuel a obtenu son doctorat à l'Université de Paris IV Sorbonne en 2000. Elle est l'auteure de l'ouvrage A Companion to the Shakespearean Films of Kenneth Branagh, et a publié divers articles sur l'esthétique des adaptations shakespeariennes à l'écran. Elle est maître de conférence à l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne.

Bibliographie

- AUMONT, Jacques, Alain BERGALA, Michel MARIE et Marc VERNET (1999), *Esthétique du film*, Paris, Nathan.
- BATE, Jonathan et Russell JACKSON (dir.) (1996), *Shakespeare: An Illustrated Stage History*, Oxford, Oxford University Press.
- BEVIS, Richard W. (1988), *English Drama : Restoration and Eighteenth Century, 1660-1789*, London, New York, Longman.
- BOOTH, Michael R. (1991), *Theatre in the Victorian Age*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BREWSTER, Ben et Lea JACOBS (1997), *Theatre to Cinema*, Oxford, Oxford University Press.
- BUCHMAN, Lorne M. (1991), *Still in Movement : Shakespeare on Screen*, Oxford, Oxford University Press.
- COLE, John William (1859), *The Life and Theatrical Times of Charles Kean*, London, R. Bentley.
- FINKEL, Alicia (1996), *Romantic Stages : Set and Costume Designs in Victorian England*, Jefferson and London, McFarland & Co.
- GAUDREULT, André (1988), *Du littéraire au filmique : système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- GURR, Andrew (1992), *The Shakespearean Stage*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GUTHRIE, Tyrone (1961), *A Life in the Theatre*, London, Readers Union.
- JACKSON, Russell (1986), « Shakespeare on the stage from 1660 to 1900 », dans Stanley WELLS (dir.), *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 187-212.
- METZ, Christian (1981), *Essais sur la signification au cinéma*, t. 2, Paris, Klincksieck.
- METZ, Christian (1984), *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgois éditeur.
- PAVIS, Patrice (1980), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales.
- PRICE, Cecil (1973), *Theatre in the Age of Garrick*, Oxford, Basil Blackwell.
- ROWELL, George (1978), *The Victorian Theatre 1792-1914*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SCHOCH, Richard W. (1998), *Shakespeare's Victorian Stage : Performing History in the Theatre of Charles Kean*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SINYARD, Neil (1986), *Filming Literature : The Art of Screen Adaptation*, London and Sydney, Croom Helm.
- SPENCER, Hazelton (1963), *Shakespeare Improved*, New York, Frederick Ungar Publishing Co.
- SOUTHERN, Richard (1951), « The picture-frame proscenium of 1880 », *Theatre Notebook*, vol. 5, n° 3, p. 59-61.

STYAN, J. L. (1996), *The English Stage. A History of Drama and Performance*, Cambridge, Cambridge University Press.

VARDAC, Nicholas (1949), *Stage to Screen*, Harvard, Harvard University Press.

André Loiselle
Université Carleton

Le cadavre à l'intersection du théâtre et du cinéma dans *Lilies* et *Being at home with Claude*

« Chaque fois que la réalité théâtrale coïncide avec la réalité cinématographique, écrit Alenka Zupancic, chaque fois que l'on superpose les narrations filmique et dramatique, il y a un cadavre¹ » (1992 : 80). À première vue, cette assertion apparaît un tant soit peu exagérée, car il n'y a certes pas *toujours* de cadavre dans les adaptations cinématographiques de pièces de théâtre. Cependant, si l'on suppose que Zupancic ne parle pas uniquement du corps réel mais considère aussi la métaphore cadavérique, on découvre que le cadavre offre une analogie évocatrice des rapports entre la scène et l'écran. En effet, le cadavre incarne à la fois la nature imaginaire du cinéma et le caractère paradoxal du jeu théâtral. Le présent article propose une brève analyse de deux adaptations de pièces québécoises dans lesquelles le cadavre personnifie la convergence du théâtre et du cinéma. Mais avant d'étudier ces adaptations – *Lilies* (1996) de John Greyson, qui transpose à l'écran *Les Feluettes* (1987) de Michel Marc Bouchard qui a écrit le scénario, et *Being at home with Claude* (1992) de Jean Beaudin basé sur la

1. Notre traduction : « Every time cinematic and theatre realities coincide, every time cinematic and theatre narratives overlap, there is a corpse. »

pièce de René-Daniel Dubois (1985) –, jetons un coup d'œil rapide sur quelques théories portant sur la signification du corps mort.

La première distinction qu'il faut établir entre le cadavre humain sur scène et le cadavre au cinéma est la suivante : alors que le second peut être véritable (on pense par exemple à tous ces documentaires qui montrent les *vrais* cadavres de victimes de guerre), le premier est toujours fictif. Thérèse Malachy, dans son livre *La mort en situation dans le théâtre contemporain*, postule que la mort sur scène est toujours jouée par un « cadavre vivant » (1982 : 31). Si l'on exclut les exécutions publiques, qui constituent la forme la plus perverse du théâtre, la mort sur les tréteaux est toujours « une situation vécue par un personnage animé » (p. 34), c'est-à-dire, un acteur qui « fait le mort ». John Dryden au xvii^e siècle, dans *An Essay of Dramatic Poesy* (1668), et Denis Diderot au xviii^e, dans *Paradoxe sur le comédien* (écrit en 1773), avaient déjà cerné cette contradiction de l'acteur jouant le mort sur scène. Malachy souligne encore le fait que depuis les débuts du théâtre existentialiste au cours des années 1940, le « cadavre vivant » est devenu une partie intégrante du drame. Chez Sartre, Beckett, Ionesco et d'autres, l'acteur vivant qui joue la mort représente la condition permanente du personnage moribond prisonnier d'une vie sans existence véritable (p. 33-48). Comme nous le verrons plus tard, ce thème du mort vivant marque le point culminant des *Feluettes*.

Si le cadavre au théâtre constitue l'exemple le plus probant du « paradoxe du comédien », au cinéma le cadavre symbolise l'idée même de ce que Christian Metz appelle le « signifiant imaginaire ». Selon Maurice Blanchot, dans *L'espace littéraire*, le cadavre est à l'image de l'image. « L'image, à première vue, ne ressemble pas au cadavre » commente Blanchot :

[...] mais il se pourrait que l'étrangeté cadavérique fût aussi celle de l'image. Ce qu'on appelle dépouille mortelle échappe aux catégories communes : quelque chose est là devant nous, qui n'est ni le vivant en personne, ni une réalité quelconque, ni le même que celui qui était en vie, ni un autre, ni autre chose... Où est [le cadavre]? Il n'est pas ici et pourtant il n'est pas ailleurs; nulle part? Mais c'est qu'alors nulle part est ici. La présence cadavérique établit un rapport entre ici et nulle part [...] Le cadavre est sa propre image. Il n'a plus avec ce monde où il apparaît encore que les relations d'une image, possibilité obscure, ombre en tout temps présente derrière la forme vivante et qui maintenant, loin de se séparer de cette forme, la transforme tout entière en ombre (1955 : 348, 351).

Cette description du cadavre en tant qu'image nous intéresse, car elle nous ramène directement aux théories que développe Metz dans *Le signifiant imaginaire*

sur les différences entre le théâtre et le cinéma. Pour Metz, les arts de la scène diffèrent du cinéma parce qu'ils :

ne consistent pas en des *images*, les perceptions qu'ils proposent à l'œil et à l'oreille s'inscrivent dans un espace véritable (non photographié), le même qu'occupe le public durant la représentation... la pièce de théâtre peut mimer une fable ou non, il reste que son *action*, au besoin mimétique, est prise en charge par des personnes réelles évoluant dans un espace et un temps réels, *sur la « scène » même où se trouve le public*. « L'autre scène », et que justement on n'appelle pas ainsi, c'est l'écran cinématographique (d'emblée plus proche du fantasme) : ce qui s'y déroule peut bien, comme précédemment, être plus ou moins fictionnel, mais le déroulement lui-même est cette fois fictif : l'acteur, le « décor », les paroles que l'on entend, tout est absent, tout est enregistré... c'est le signifiant lui-même, et entier, qui est enregistré, qui est absence [...] L'imaginaire, par définition, combine en lui une certaine présence et une certaine absence. Au cinéma, ce n'est pas seulement le signifié qui est fictionnel, s'il y en a un, qui se rend ainsi présent sur le mode l'absence, c'est d'abord le signifiant (1977 : 62-64).

Le cadavre, à la fois présence et absence, est tout comme ce signifiant imaginaire appelé cinéma. Le cadavre au théâtre, d'autre part, n'est que présence vivante.

Que dire alors de la présence d'un acteur jouant le mort dans un film de fiction ? Si tout le cinéma est à l'instar du corps mort, quel effet peut avoir sur le public la présence de la *mort jouée* à l'intérieur du cadavre cinématographique ? Nous suggérons que cette présence a pour effet de réintégrer dans le cinéma la notion du « cadavre vivant » théâtral, plaçant ainsi au cœur du réalisme filmique (réalisme car la mort véritable *peut* y être présentée sans contradiction formelle) l'artifice du jeu théâtral de l'acteur (artifice car la mort réelle sur scène détruit la notion même du théâtre²). Si le cadavre véritable dans le film documentaire souligne l'absence irrévocable de ce qui n'est que présence imaginaire, le « cadavre vivant » au cinéma, lui, nous rappelle que le film de fiction n'est au fond que l'enregistrement audiovisuel d'une performance théâtrale jouée dans un environnement naturel et constituée d'une succession de courts fragments scéniques.

2. Précisons : si le spectateur *moyen* va au cinéma pour y voir un documentaire sur les atrocités de la guerre, il sera peut-être choqué par certaines images montrant la mort, mais n'aura pas l'impression que le film *lui-même* constitue un acte criminel. Sauf dans des cas très rares comme le « snuff », le film qui montre la mort n'est toujours qu'un film, témoin objectif d'une réalité externe. Cependant, si le même spectateur *moyen* va au théâtre et voit la mort véritable sur scène, il bondira de son siège pour se précipiter vers le poste de police le plus proche, car ce qu'il aura vu ne sera plus du théâtre mais bel et bien un meurtre.

Car on *peut* distinguer la mort théâtrale de la mort réelle au cinéma. Dans son étude *La mort à voir* (1977), Gérard Lenne précise que le spectateur reconnaît la vraie mort quand il la voit au cinéma. Lenne donne comme exemple la mort d'animaux dans *La règle du jeu* (1938) et *La maîtresse* (1976), qui affecte le public à un tout autre niveau que la mort théâtrale de certains personnages humains ou la violence tout aussi artificielle dont le spectateur est témoin (1977 : 20-21). Ce qui sépare la mort documentaire (comme celle des lapins et des faisans dans le film de Renoir) de la mort fictive, c'est précisément le caractère vivant de l'interprétation théâtrale. Dans le film de fiction, comme l'explique Lenne, « la mort [...] est soumise à des codes de représentation qui se basent sur sa spectacularité » (p. 33-34). Il est très rare qu'au cinéma on se méprenne sur un cadavre théâtral. Dans *Killing for Culture*, David Kerekes et David Slater vouent plusieurs pages à l'analyse de films « snuff³ » pour déterminer quels segments sont fictifs et lesquels sont réels. Ils ne mentionnent que très peu de films dans lesquels la mort jouée semble vraie, *Teenage Babylon* (1989) étant l'un des seuls qui laissent les auteurs un peu perplexes (1995 : 198). Dans la grande majorité des cas, les codes de la mort jouée sont immédiatement perceptibles, ne serait-ce que dans un bref clignement de l'œil ou un pouls des plus subtils.

C'est ainsi que le cadavre évoque l'intersection du théâtre et du cinéma, car il nous ramène à l'essence théâtrale du film de fiction. Mais à la différence de la plupart des films de fiction, qui essaient par tous les moyens de nier la théâtralité du jeu de l'acteur, les deux adaptations que nous allons maintenant examiner mettent précisément l'accent sur le cadavre en tant qu'emblème de la tension qui existe entre la scène et l'écran. Il y a deux corps à l'article de la mort dans *Lilies* : celui de la Comtesse de Tilly (Brent Carver), qui se laisse étrangler par son fils Vallier (Danny Gilmore), et celui de ce dernier, qui meurt dans les flammes. Par leur théâtralité, ces deux corps servent à souligner l'idée de l'artifice, de l'affectation dans le film. *Being at home with Claude*, pour sa part, montre le cadavre du personnage éponyme (Jean-François Pichette) pour signifier au spectateur le processus même de transposition cinématographique.

Lilies, tout comme *Les Feluettes*, adopte un procédé de mise en abyme par lequel Simon (Aubert Pallascio), en 1952, tente d'inculper Monseigneur Bilodeau (Marcel Sabourin) du meurtre de Vallier 40 ans plus tôt, en 1912, à Roberval. Dans le film comme dans la pièce, Simon met en scène une représentation théâtrale qui

3. Les films « snuffs » forment un sous-genre pornographique mettant l'emphasis sur la torture et la mort. Le film *Videodrome* (1982) de David Cronenberg a comme sujet l'effet du genre « snuff » sur le spectateur.

dépeint les événements de 1912, quand Vallier et lui (Jason Cadieux) ont découvert leur désir l'un pour l'autre, mais n'ont pu jouir de leur amour librement en raison des pressions sociales et des machinations du jeune Bilodeau (Matthew Ferguson), amoureux de Simon et jaloux de Vallier. Condamné pour le meurtre de Vallier, Simon fait appel à d'autres détenus pour interpréter les rôles des adolescents, des hommes et des femmes qui ont marqué la tragédie de sa jeunesse. Bien que Greyson et Bouchard reprennent au cinéma la formule du travestissement qui rappelle la pratique du théâtre élisabéthain, ils changent plusieurs autres aspects de la pièce. Nous examinerons en particulier deux changements qui se rapportent plus particulièrement à l'utilisation du cadavre : la transformation du lieu clos en espace ouvert et l'altération apportée à la conclusion du drame.

Plutôt que d'utiliser le lieu abstrait prescrit par la pièce – « Une scène de théâtre » –, Greyson et Bouchard situent une partie du film dans la prison où Simon et ses comparses sont incarcérés en 1952 et l'autre partie dans le Roberval de 1912. Le « présent » du film nous montre des prisonniers utilisant des moyens de fortune – décor minimaliste, vieux costumes, diapositives – pour évoquer sur scène l'histoire de Simon, alors que les nombreux retours en arrière font appel à toutes les ressources du cinéma pour reconstruire le village d'antan, empreint d'une forte dose de nostalgie mielleuse. Le fait que Greyson recrée Roberval de façon réaliste mais maintient le travestissement des acteurs suscite une tension particulière entre le naturalisme cinématographique et l'artifice théâtral. Le spectateur est à la fois séduit par la représentation mimétique du film (un vrai lac, de vrais arbres, un vrai ballon flottant dans un vrai ciel) sans pour autant oublier que les personnages, eux, sont joués par des acteurs. La mort de la Comtesse, qui exhorte son fils à mettre fin à cette vie qui n'a aucun sens et qui n'est qu'un tissu de mensonges, est sans doute l'exemple le plus marquant de l'intersection théâtre-cinéma.

Entouré d'une forêt véritable, allongé sur un vrai tapis de terre et de mousse, le personnage de la Comtesse, joué avec pathos par Brent Carver, fonctionne en partie comme toute figure cinématographique fictive, encourageant l'implication émotionnelle du spectateur. Mais comme l'ont noté certains critiques, l'empathie ne s'établit jamais tout à fait (Kirkland, 1996; Groen, 1996). La raison en est simple : le réalisme de la séquence filmique est constamment amoindri par la théâtralité de la mort jouée par l'acteur. Non seulement cette femme morte est-elle un homme, mais sa strangulation est ritualisée par des gestes « dramatiques » comme la fermeture des paupières et le dépôt de quelques poignées de terre symboliques sur le visage et le corps de la « défunte ». De plus, le mélodrame du garçon qui doit tuer sa mère abandonnée par son mari aristocrate est rendu encore plus théâtral par l'inclusion d'un court dialogue, au moment de la mort, qui fait explicitement

référence au théâtre. « Play the part. Play the Part », dit-elle au garçon, qui répond « I'll play the part like you ». La vie de la Comtesse fut un jeu, une illusion, tout comme sa mort : la Comtesse qui *joue* l'aristocrate déchu et suicidaire qui, elle, est *jouée* par un prisonnier qui, lui, est *joué* par Brent Carver. Cet acteur de théâtre respecté depuis longtemps au Canada anglais, et même reconnu à Broadway, incarne la mort aussi bien qu'il le peut, mais ses yeux scintillants de vie sont ouverts, puis fermés, puis ouverts encore dans une succession de plans qui trahissent les diverses prises de vue que ce moment « unique » de la mort d'un individu a nécessitées.

La mort de la Comtesse ne nous affecte pas particulièrement, car il ne s'agit au fond que du « cadavre vivant » théâtral, un corps qui ne montre pas de signes de vie évidents mais qui n'est certes pas mort. La conscience que nous avons d'être en présence d'un individu ni mort ni tout à fait vivant ne nuit cependant pas à la thématique de *Lilies* et des *Feluettes*, puisque le drame porte en grande partie sur la *vie sans existence* de Simon, de Bilodeau et des prisonniers qui les entourent. Ce thème est souligné au passage dans *Lilies* quand le prisonnier qui joue le rôle de Vallier déclare à Monseigneur Bilodeau : « Dying is forbidden here ». L'œuvre originale de Bouchard, par son utilisation de la mise en abyme qui nie les changements de lieux narratifs en les réduisant à des mouvements sur la scène à l'intérieur de la scène, témoigne de la mise à mort existentielle dont souffrira Bilodeau à la fin de la pièce. Comme l'explique Dominique Lafon, par la représentation théâtrale interne :

Il ne s'agit pas de mettre en scène la magie de l'illusion, mais de mettre en accusation le spectateur fictif contraint, quarante ans plus tard, de juger et, ultimement, de jouer ses désirs de jeunesse, désirs qu'il a tenté d'exorciser dans la vocation religieuse. La circularité de la pièce, qui fait du spectateur un acteur, puis un coupable, réitère, au-delà du topos judiciaire, car il s'agit bien d'un procès en réhabilitation, la structure fondamentale de la tragédie. Malgré quarante ans d'oubli, Monseigneur Bilodeau ne pourra échapper à l'aveu de sa culpabilité. Le lieu clos devient ainsi un huis clos dont on sait qu'il est la forme contemporaine de l'impasse tragique (1999 : 72-73).

Le *huis clos* qui emprisonne le mort vivant du tragique contemporain (on ne peut s'empêcher de penser à la pièce de Sartre) atteint son point culminant à la toute fin de la pièce quand Bilodeau reconnaît sa culpabilité et demande d'être mis à mort.

Le Vieux Simon s'approche de lui et le menace d'un poignard.

Monseigneur Bilodeau : Maintenant, que mon destin s'accomplisse; que des mains d'hommes me tuent (*Les autres acteurs le menacent également d'un poignard. Il déboutonne sa soutane.*) Tue-moi ! Tue-moi !

Le Vieux Simon : Je te déteste au point de te laisser vivre. *Il lance son couteau par terre. Les autres font de même. Ils sortent, laissant Monseigneur seul* (Bouchard, 1988 : 124).

Cette conclusion nous montre un Bilodeau mort vivant; tout aussi mort vivant que si Simon l'avait « tué » sur scène. Comme à la fin de toute tragédie, l'acteur gît mort mais vivant. Il est prisonnier de cette scène théâtrale qui, comme le croit Mary Beth Inverso dans *The Gothic Impulse in Contemporary Drama*, représente une sorte de donjon gothique dont le seul but est d'anéantir métaphoriquement l'acteur (1990 : 125-129). La fin de *Lilies* met aussi l'accent sur le mort vivant qu'est devenu Monseigneur Bilodeau en le présentant seul dans la chapelle de la prison où la représentation a eu lieu, incapable de faire un geste, aussi immobile et sans existence véritable que Vladimir et Estragon.

Mais avant cette fin, qui réaffirme l'un des thèmes de la pièce, le film montre un dénouement qui diffère grandement de l'original. Dans la pièce, Simon et Vallier décident de mettre fin à leurs jours par le feu pour échapper au monde opprimant de Roberval. Le jeune Bilodeau n'est impliqué dans la tragédie que par le fait qu'il sauve Simon mais laisse Vallier mourir. Dans *Lilies*, le suicide disparaît complètement et Bilodeau devient le criminel qui lance une lampe à l'huile sur le plancher et déclenche ainsi le feu qui tuera Vallier. Ce changement a plusieurs implications, entre autres, le film diminue de beaucoup les liens intertextuels entre la tragédie des jeunes amants et la pièce de Gabriele d'Annunzio, *Le martyr de saint Sébastien* (1911), dans laquelle ils avaient joué au collège, puisque la mort volontaire au nom de l'amour véritable ne devient plus dans *Lilies* qu'un homicide presque involontaire. Certains critiques, comme Patricia Belzil (1997 : 176), ont apprécié la fin plus claire et catégorique du film, qui rend Bilodeau coupable et évite le cliché du suicide amoureux. Mais ce qui nous importe est moins la substitution du suicide par un meurtre que le glissement perspectif que subit la narration finale de la tragédie.

Dans la pièce, on voit Vallier pour la dernière fois suffoquant dans les bras de Simon. La suite nous est *racontée* par Bilodeau : « Je suis retourné pour chercher Vallier mais tout près de lui... les "jamais" que tu avais prononcé se répétèrent avec violence [...] j'ai fait demi-tour... Je l'ai laissé là... J'ai refermé la porte. C'était Sodome qui brûlait et j'étais Dieu qui vous punissait en te laissant vivre, en laissant mourir Vallier » (p. 123-124). La dernière référence à Vallier sur scène, par son

nom plutôt que par sa présence physique, est donc abstraite. Vallier devient un symbole – linguistique, romantique, voire religieux. Cette technique a pour effet d'élever la mort de Vallier au-delà de la réalité concrète de *son corps en flammes* et d'en faire ainsi une image de jeunesse et de beauté éternelles. Dans le film, au contraire, la dernière référence à Vallier est *visuelle*, montrant son corps au milieu des flammes. Pendant le dernier retour en arrière, dans lequel on aperçoit un plan moyen du visage et de la poitrine de Vallier, on entend Bilodeau qui raconte : « I told [the police] that it was too late for Vallier. » Après cette image, le nom de Vallier n'est plus prononcé. Le vieux Simon questionne : « Was it really too late ? ». Bilodeau fait signe que non; nous comprenons alors que le jeune Bilodeau a menti et qu'il n'était pas trop tard pour Vallier.

La juxtaposition du mensonge que le jeune Bilodeau a raconté aux policiers et l'image du corps de Vallier présentent une ambiguïté intéressante qui nous ramène à la question du « cadavre vivant » théâtral. Pendant les quelques secondes de ce dernier retour en arrière, on assiste en fait à *deux* mensonges (d'ailleurs, la pièce ne porte-t-elle pas en grande partie sur le mensonge ? Même le titre anglais fait allusion au mensonge : *Lilies*). Le premier mensonge est évidemment celui par lequel le jeune Bilodeau a prétendu qu'il était trop tard pour Vallier. Le second mensonge, moins évident mais tout aussi important, est celui du vieil homme qui affirme qu'il n'était *pas* trop tard en faisant signe que non. Il s'agit bien d'un mensonge de la part de Monseigneur Bilodeau, car le *flashback* indique clairement que Bilodeau n'était plus sur place au moment où il affirme qu'il était trop tard pour son rival. Au *moment* où il a dit aux policiers qu'il était trop tard, le jeune Bilodeau, et par conséquent le vieux Bilodeau, ne pouvaient tout simplement pas savoir s'il était en effet trop tard. Pour utiliser le jargon narratologique, on pourrait dire que Bilodeau est un « narrateur homo-diégétique douteux⁴ ».

Greyson aurait facilement pu clarifier la situation en montrant Vallier encore bien vivant, toussant, bougeant. Mais le cinéaste choisit de souligner l'illisibilité du cadavre théâtral en ne donnant à Vallier aucun signe de vie explicite sauf pour le poulx *presque* indiscernable de l'acteur Danny Gilmore qui, lui, est bel et bien vivant. S'agit-il donc du cadavre de Vallier ou tout simplement de son corps inconscient ? Cette question est cruciale, car elle nous amène à considérer la « confession » du vieux Bilodeau comme étant en partie mensongère. Pourquoi Monseigneur Bilodeau mentirait-il ? Pourquoi assumerait-il la responsabilité d'une mort dont il

4. Notre traduction du terme « unreliable homodiegetic narrator » discuté dans Robert STAM, Robert BURGOYNE and Sandy FLITTERMAN-LEWIS, *New Vocabularies in Film Semiotics*, London and New York, Routledge, 1992, p. 96-99.

n'est peut-être qu'en partie responsable (si Vallier était en effet déjà mort quand Bilodeau a dit aux policiers qu'il l'était, il n'a donc pas menti et ne pourrait être accusé que d'homicide involontaire) ? La réponse est simple : en prenant sur lui la responsabilité de ce crime, il a la possibilité de devenir le martyr qu'il n'a jamais pu être, ni dans la pièce *Le martyr de saint Sébastien*, car Simon y jouait le martyr, ni dans la tragédie de Roberval, où Vallier joua le rôle du martyr. Dans la pièce de Bouchard, les dernières paroles de Bilodeau étant tirées de la pièce de d'Annunzio, le spectateur comprend que le vieux religieux tient à prendre la place du martyr. Dans le film, comme les références à cette pièce sont amoindries, Greyson et Bouchard choisissent de nous suggérer que Bilodeau veut jouer au martyr en proposant que sa requête – « Kill me. Kill me » – n'est peut-être pas justifiée par de véritables remords mais plutôt par une religiosité égoïste. Le refus de Simon de tuer son ennemi – « Never, Bilodeau. Never ! » – détruit les ambitions de Monseigneur Bilodeau, car on ne fait pas de martyr avec un mort vivant. Monseigneur Bilodeau peut *jouer* au martyr mais ne pourra jamais l'être véritablement, puisque la mort lui est interdite. Sur scène comme en prison, « dying is forbidden ».

Tout comme Simon voulait célébrer son amour pour Vallier par la mort, Yves, le prostitué de *Being at home with Claude*, a tué son amour, Claude, afin de le faire vivre éternellement. Une des différences dans l'utilisation du cadavre, dans *Lilies* et dans *Being at home with Claude* de Jean Beaudin, est qu'au lieu de faire appel au cadavre pour signifier la théâtralité dans le cinéma, à l'instar de Greyson, Beaudin expose le cadavre de Claude pour signifier le *cinéma* à l'intérieur d'un film théâtral. Au contraire des *Feluettes*, où l'on voit le cadavre d'un personnage, la Comtesse, la pièce de Dubois ne montre jamais le cadavre de Claude. Le corps de Claude est une pure fabrication cinématographique, qui apparaît tout d'abord dans le prologue qui ouvre le film de Beaudin. Ce prologue, tout à fait absent du texte dramatique – créé de toutes pièces par le cinéaste – a plusieurs fonctions, dont celle de fournir certaines données sur le meurtre qui fait l'objet de l'interrogatoire constituant l'ensemble de la pièce. Mais au-delà de son rôle informationnel, il illustre aussi le processus d'adaptation auquel la pièce a été soumise, et ce, surtout par son utilisation très brève de la couleur pour représenter le sang qui gicle au moment de la mort de Claude. En analysant les rapports qui existent entre le texte original, le film dans son ensemble et le prologue, en particulier en ce qui a trait au signifiant chromatique et aux modes de visualisation empruntés par Beaudin pour cinématiser le propos de la pièce, on peut comprendre comment ce dernier, par sa pratique de l'adaptation cinématographique, fait un commentaire sur la *théorie* de l'adaptation.

Beaudin lui-même reconnaît l'importance du prologue en tant qu'exergue, qui commente et résume l'action qui va suivre. « C'est la caméra qui part à la recherche du personnage » dit Beaudin :

Elle passe à travers toute la ville qui est Montréal vue presque d'est en ouest, à travers les édifices, les rues, le festival de jazz, le boulevard Saint-Laurent avec ses prostitués, pour arriver chez [Claude] dans une course folle jusqu'à l'épuisement total. Ce sont donc des lieux. C'est aussi la synthèse de toute la pièce. Quelqu'un qui pourrait décortiquer ces neuf minutes trouverait là toute l'histoire, c'est-à-dire toutes les données de la pièce. Rien ne manque. Ensuite, on en reparle avec des mots pour essayer d'expliquer ce qui s'est passé (Bonneville, 1992 : 20).

En regardant ce prologue, le spectateur peut en effet comprendre l'essence de la pièce. Mais plus que cela, le spectateur peut aussi entrevoir comment le cinéma traite le matériau dramatique. À vrai dire, dès les toutes premières images du film, on discerne la tension à la base du drame du jeune prostitué qui a tué son amant; la même tension dicte la structure spatiale de l'adaptation cinématographique. La vue panoramique du centre-ville de Montréal au début du prologue est accompagnée d'une trame sonore ponctuée de respirations rapides qui évoquent l'acte sexuel. Le cinéaste met donc immédiatement en parallèle deux réalités opposées et complémentaires : d'un côté, l'espace éclaté de la ville, et de l'autre, l'espace intime partagé par les amants. Le reste du prologue intensifie cette dichotomie, mettant en conflit les scènes d'amour lyriques se déroulant en lieu clos et le chaos de la ville avec son architecture éclectique, ses foules enivrées, son festival de jazz agressant et ses punks violents. Dans la première moitié du prologue, ces deux mondes antithétiques sont présentés à la fois de façon synchronique et diachronique, alors que des images de Claude et Yves enlacés alternent avec des images de la ville démente, et ce, au fur et à mesure que la caméra s'éloigne de la meute de fêtards et se dirige précisément vers l'appartement de Claude. Le mouvement de la caméra définit clairement l'appartement comme un refuge contre la menace du monde extérieur. Mais dès que la stabilité, le calme et le lyrisme de la scène d'amour ont remplacé l'horreur du monde extérieur, Yves empoigne un couteau et tranche la gorge de Claude, d'où jaillit le sang qui gicle sur le réfrigérateur. Immédiatement après l'image du sang, le seul signe en couleur du prologue, le mouvement de l'extérieur vers l'intérieur est inversé alors que nous suivons Yves qui fuit les lieux du crime et court dans la ville, avant de se réfugier finalement dans le bureau du juge où se déroule l'interrogatoire policier qui constitue l'intégralité de la pièce.

Le dispositif visuel et sonore du prologue met en évidence la structure de la pièce, qui porte essentiellement sur le désir qu'exprime Yves de rejeter le monde extérieur, brutal, indifférent, et de construire avec Claude un univers intime, clos, confortable et sécurisant. Il faut signaler que la pièce se déroule le 1^{er} juillet 1967, pendant l'Expo, alors que le film a lieu au début des années 1990. Pour souligner sur scène le désir d'isolement d'Yves, Dubois a judicieusement choisi de mettre en opposition le lieu clos théâtral et l'un des événements les plus ouverts et les plus publics de l'histoire du Québec : Expo 67. Montrant l'indifférence d'Yves face à ce phénomène national et international, Dubois indique clairement que pour le prostitué rien ne compte en dehors de Claude. Beaudin aurait pu recréer l'atmosphère enivrante de l'été 1967 à Montréal. Mais le cinéma ayant accès aux images explosives décrites plus haut, il était peut-être moins nécessaire pour le cinéaste d'utiliser l'hyperbole de l'exposition universelle pour faire comprendre aux spectateurs le désintérêt d'Yves pour le monde extérieur.

Une lecture nationaliste du choix chronologique de Dubois est évidemment possible mais sans grande valeur dans le cadre de notre argumentation. Il en va de même pour le titre anglais de la pièce. Elaine Nardocchio voit dans ce titre un message politique sans équivoque :

Alors qu'Yves se demande si une relation stable avec Claude ne viendra pas remettre en question son indépendance et la réalisation de son désir de liberté et d'aventure, le titre anglais nous rappelle que la cohabitation et « l'association » sont des concepts anglophones à éviter à tout prix même si on désire une relation amoureuse avec l'autre⁵ (1989: 191).

Mais Nardocchio ne démontre nulle part qu'Yves éprouve ce « désir de liberté » qu'une relation avec Claude mettrait en péril. Une hypothèse plus valable, et qui évite le fétichisme nationaliste, nous est offerte par Maximilien Laroche dans son article sur *Being at home with Claude* et *Florence* (1960) de Marcel Dubé. D'après Laroche, le titre traduit l'intention à l'origine de tous les gestes qu'Yves accomplit au cours de la pièce – désir impossible à réaliser, d'où le titre en langue étrangère. C'est par ce titre, propose Laroche, « qu'est évoqué et que s'atteint le désir *illusoire* d'un chez-soi (*home*) qui serait doux chez-soi (*sweet home*) et pure création de soi-même pour soi-même en soi-même (*home-made*) » (1988/1989 : 212).

5. Notre traduction : « As Him considers settling down with Claude a threat to his independence and the realizations of his dreams of freedom and adventure, this English title implies that cohabitation or "association" is an English concept to be avoided at all costs even if one has a burning desire to love one's other self ».

L'acte primordial de la pièce, le meurtre de Claude, est relié à ce désir de clausuration *at home*. Yves a tranché la gorge de Claude au moment de leur orgasme mutuel pour protéger cet instant de pure extase contre la menace d'un monde extérieur corrompu et sordide. Un peu comme la Comtesse, Simon et Vallier souhaitent la mort pour échapper à un monde cruel. Comme Yves l'explique à la fin de la pièce et du film :

[...] j'savais qu'y avait un move à faire, qu'on pourrait pus jamais r'sortir de c't'appartement-là comme avant. Pis y fallait pas. [...] J'étais en train d'me noyer en lui, avec lui. Pis y'avait l'restant du monde. Le contraire de c'qui était en train d'nous arriver. Je l'sais. Je l'sais qu'la vraie vie, c'est d'êt' capab' de faire l'un pis l'aut'. Je l'sais. Qu'y'a pas rien qu'la beauté. Je l'sais qu'y'a la marde. J'ai payé assez cher pour l'apprend', j'ai pas besoin d'cours là-d'sus. Mais là, j'pensais pas, c'était ça. Ça. Rien qu'ça. Pis ça s'pouvait pas qu'on reste enfermés comme des moines, les stores baissés, à vivre du grand amour. Pis ça s'pouvait pas qu'on r'trouve c'qui s'passait là, queuqu'menutes par mois, en passant l'rest' du temps à négocier avec tout l'monde. Fas que tout c'que j'me rappelle c'est que d'in coup, j'avais l'couteau à steak dans une main. Pis ça s'en v'nait (Dubois, 1986 : 108).

Yves a tué Claude pour que ce dernier n'ait pas « à passer ses journées dans marde », comme le dit Yves (p. 110), pour conserver dans un univers privé, parfait, le souvenir de ce moment d'intimité qui est à l'opposé du monde extérieur *abject*. Les actions qui suivent le meurtre de Claude, c'est-à-dire la réclusion volontaire d'Yves dans son appartement pendant plusieurs heures, son retour au bureau du Juge où il donne rendez-vous à la police et son refus de parler à l'inspecteur, peuvent toutes être reliées au désir d'internement qui caractérise les actions d'Yves. Comme le dit Maximilien Laroche, pour Yves « Il n'y a plus de solution de compromis et seule demeure la solution illusoire de refuser le monde extérieur en lui substituant un monde intérieur » (1988/1989 : 210).

Linguistiquement, cette attitude de repli sur soi prend la forme d'un discours cryptique, circulaire, indirect, constamment interrompu et sans logique apparente; une pratique qui, comme Leslie Kane l'explique dans son livre *The Language of Silence*, représente, chez le personnage qui refuse la communication, un besoin de séparation du reste du monde, un besoin d'enfermement dans la prison du soi (1984 : 24) – le titre anglais signifie aussi ce silence. Cet enfermement est exactement ce qu'Yves cherche à accomplir : s'enfermer avec Claude. C'est d'ailleurs pourquoi Yves refuse de prononcer le nom de Claude, car, comme l'indique Gregory Ulmer dans son livre *Applied Grammatology*, le refus du deuil se traduit souvent par le refus de prononcer le nom de l'être aimé disparu, de façon à le conserver en soi, comme dans une crypte ou une voûte psychique (1985 : 61).

Cette tendance « cryptophorique » d'Yves correspond au mouvement initial du prologue, c'est-à-dire le retrait face au monde extérieur. Cependant, la seconde partie du prologue, soit le mouvement externe ouvert sur le monde, représente Claude plutôt qu'Yves et, par extension, l'aspect cinématographique de l'adaptation. Nous reviendrons plus tard sur la question du corps de Claude en tant que métaphore du cinéma. Attardons-nous pour l'instant sur le segment du prologue qui représente le plus précisément la perspective de Claude, c'est-à-dire le moment de sa mort où son sang rouge vif gicle, s'échappe, se répand sur les meubles. Pourquoi Beaudin choisit-il de représenter le sang de Claude en couleur alors que le reste du prologue est en noir et blanc ? Le noir et blanc est utilisé non seulement lors du prologue mais aussi à quatre ou cinq occasions pour représenter les souvenirs d'Yves. Il est important de noter que le noir et blanc ne représente pas simplement le passé. Car il y a un retour en arrière montrant le point de vue de l'inspecteur⁶, qui lui est en couleurs. Le noir et blanc sert donc exclusivement à représenter ce qui est contenu en mémoire par Yves, dans sa voûte psychique. C'est pour cela que le sang est en couleur, car son effusion, son mouvement efférent, représente ce qui, chez Claude, ne peut pas être contenu par la pulsion interne d'Yves.

Sur le plan de la psychologie, si l'on en croit les descriptions données par Yves et l'inspecteur – car il n'y a malheureusement aucune autre évidence de l'existence même de la victime –, Claude est un être extraverti. Il est impliqué politiquement, il a beaucoup d'amis; c'est une personne altruiste qui fait la cuisine pour une vieille voisine trois fois par semaine. De façon moins évidente mais plus significative, son extraversion s'exprime aussi dans son dernier geste, tel que raconté par Yves. Au moment de sa mort, Claude « souriait. Y avait les bras en croix [...] Pis y est mort de plaisir. Sans jamais avoir eu à passer ses journées dans marde » (Dubois, 1986 : 109). Ce passage reflète le bonheur que Claude a ressenti en se faisant trancher la gorge. Toujours selon Yves, Claude n'a même pas essayé d'arrêter le flot de sang qui s'échappait de lui – les photos de la victime prises par les enquêteurs dans le film semblent corroborer les dires du prostitué. De plus, ce flot de sang était augmenté par son éjaculation au moment de la mort-orgasme. « Pis en même temps, j'sentais son sexe, comme un' arb', qui explosait [...] Sa gorge saignait. Y'v'nait, pis en même temps son sang r'volait jusque dans les fnêtres » (p. 109). Donc, l'altruisme de Claude a été satisfait par l'acte sexuel et le meurtre, c'est-à-dire par la propulsion de son corps vers l'autre. Yves, pour sa part, manifeste son désir en incorporant le corps de l'autre : « J'buvais son sang. J'm'en mettais partout » (p. 109).

6. La narration de l'inspecteur en voix off pendant cette séquence ne laisse aucun doute qu'il s'agit bel et bien d'un retour en arrière et non d'une interruption dans le temps présent de l'interrogatoire, comme certains spectateurs inattentifs pourraient le croire.

Mais le sang qu'Yves ne boit pas, le sang rouge vif du prologue, ce sang, en plus de signifier l'extraversion de Claude, représente aussi le cinéma. Claude lui-même est un personnage *fondamentalement cinématographique*, et ce, non seulement parce que Beaudin le rend visible dans le film. Même au théâtre, Claude, le personnage qui est présent dans le titre à travers tout le dialogue des personnages, mais qui est *absent* dans les faits, est presque par définition cinématographique. Comme nous l'a appris Metz dans *Le signifiant imaginaire*, cette idée de la présence/absence qui définit Claude définit aussi le cinéma qui crée son impact précisément en rendant présent sous forme imaginaire ou symbolique ce qui est irrévocablement absent dans le réel. Il n'est pas surprenant que Beaudin introduise le cadavre de Claude par l'intermédiaire de photographies policières, car l'image photographique est comme le cadavre, dit Blanchot, et le cadavre c'est Claude.

Dans sa représentation du sang de Claude, de la ville chaotique, des foules désordonnées, Beaudin permet au cinéma de résister à la force centripète du théâtre. Car tout comme Claude s'oppose à l'introversion d'Yves, le cinéma défie la force afférente du théâtre. On pourrait consacrer plusieurs autres pages à une analyse textuelle détaillée des différences et des similarités entre le film et la pièce. Mais le lecteur nous permettra de nous attarder plutôt sur diverses théories de l'adaptation cinématographique, car c'est là que repose l'intérêt véritable du travail de réécriture qu'a effectué Beaudin. Cette idée que le cinéma fracasse l'espace clos du théâtre, comme le sang échappe au désir d'absorption d'Yves, a souvent été examiné par les théoriciens du cinéma. André Bazin, il y a cinquante ans, a expliqué en détail que la force du théâtre est centripète, toutes ses techniques servant à nous *tenir captifs de son auréole*, alors que le cinéma est centrifuge, projetant le spectateur vers un espace sans limite et sans structure (1975 : 161). Avant lui, dès 1934, Erwin Panofsky avait opposé le lieu théâtral statique et clos et l'espace cinématographique ouvert et dynamique (cité dans MacKinnon, 1986 : 6). Siegfried Kracauer, en 1960, suggère à son tour que le drame est fermé, alors que la narration cinématographique est ouverte (cité dans Mackinnon, p. 8).

Plus récemment, en 1986, Neil Sinyard affirmait de la même façon que le théâtre est statique, alors que le cinéma est mouvement (1986 : 157). Martin Esslin reprend cette distinction fondamentale entre le théâtre et le cinéma dans son livre *The Field of Drama* : alors que la scène offre au spectateur un espace constant, l'écran de cinéma ou de télévision ouvre une porte par laquelle le spectateur peut découvrir un espace libre, variable, changeant (1987 : 96). Stephen Shaviro, dans son livre *The Cinematic Body*, voit aussi le cinéma comme un espace ouvert, au contraire du théâtre. Pour Shaviro, l'espace clos du théâtre lui permet d'établir des relations

stables entre le spectacle et le spectateur, alors que le cinéma, de par sa nature explosive, est une technologie qui intensifie les expériences de passivité et d'*abjection* du spectateur, qui accepte la violence que le cinéma fait à la continuité d'espace et de temps qui caractérise la perception normale (1993 : 65).

Si l'on se souvient des commentaires que faisait Julia Kristeva dans *Les pouvoirs de l'horreur* au sujet de l'abject « qui ne respecte pas les limites, les places, les règles » (1980 : 9), on comprend que la nature abjecte du cinéma, telle que cernée par Shaviro, se relie *directement* à la tendance qu'a ce média de briser les limites de l'espace et de ne montrer aucun respect pour les règles temporelles. Donc, le cinéma est centrifuge, efférent, explosif, abject. Le cinéma, c'est le sang de Claude. Et si Kristeva a raison de dire que « le cadavre – vu sans Dieu et hors de la science – est le comble de l'abjection. Il est la mort infestant la vie. Abject » (p. 11-12), le cinéma, cet art abject, est donc incarné par le cadavre même de Claude, que Beaudin nous montre dans ces moments qui offrent un contrepoint filmique à l'original théâtral.

Si le cadavre de Claude incarne le cinéma, le corps vivant d'Yves se doit d'incarner le théâtre. Personnage clos, cherchant à contenir le monde dans son for(t) intérieur, défini par ses performances sexuelles et le déploiement ostentatoire de son corps pour un public voyeur, Yves est visiblement théâtral. Mais il est aussi théâtral par ses pratiques rituelles. Des « pèlerinages » routiniers sur la montagne à l'eucharistie par laquelle le corps de Claude est absorbé, les gestes rituels d'Yves participent de ce que l'anthropologue Victor Turner identifie comme étant la performance théâtrale dans un cadre quotidien et domestique (1986 : 25-27). En opposant le cinématographique au théâtral, l'intérieur à l'extérieur, le domaine privé au domaine public, la force centripète à la force centrifuge, Beaudin rend explicite la dialectique complexe qui caractérise les rapports entre Yves et Claude. Ce faisant, il a réalisé un film qui n'est pas qu'une simple transposition de la pièce, mais bien une réflexion sur la croisée des voies théâtrale et cinématographique. C'est à cette intersection que gît le cadavre de Claude.

Notre intention ici n'est pas de proposer qu'il doit toujours y avoir des cadavres dans les adaptations de pièces de théâtre. Notre propos n'a été que de mettre en évidence le cadavre comme métaphore de l'intersection théâtre-cinéma, car il incarne à la fois l'essence du cinéma et le paradoxe fondamental du jeu théâtral. Ce que nous avons voulu souligner dans cet article est le fait que par les choix qu'ils font pour représenter le corps mort ou mourant dans *Lilies* et *Being at home with Claude*, Greyson et Beaudin démontrent qu'ils sont aptes à porter un regard perspicace sur le processus de traduction médiatique, et ce, tout en réussissant à

communiquer les thèmes principaux des œuvres originales. Loin d'avoir *trahi* les pièces de Dubois et Bouchard, Beaudin et Greyson ne se sont permis que de cinématiser véritablement les drames et d'en faire ainsi de vraies adaptations plutôt que de simples exemples parmi tant d'autres de théâtre filmé.

Filmographie

Being at home with Claude, 1992

Couleur, noir et blanc; 35 mm; 85 minutes

Production : Les Productions du Cerf avec la participation de l'ONF

Adaptation cinématographique et réalisation : Jean Beaudin

D'après la pièce de René-Daniel Dubois

Interprètes : Roy Dupuis, Jacques Godin, Jean-François Pichette et Gaston Lepage

Productrice : Louise Gendron

Productrice associée : Doris Girard (ONF)

Directeur photo : Thomas Vamos

Directeur artistique : François Séguin

Preneur de son : Michel Charron

Monteur image : André Corriveau

Monteur son : Marcel Pothier

Musique : Richard Gégoire

Lilies, 1996

Couleur; 35 mm; 96 minutes

Production : Triptych Media et Galafilm

Réalisation : John Greyson

Adaptation cinématographique : Michel Marc Bouchard

D'après la pièce de Michel Marc Bouchard.

Version anglaise : Linda Gaboriau

Interprètes : Brent Carver, Marcel Sabourin, Aubert Pallacio, Jason Cadieux,

Matthew Ferguson, Danny Gilmore, Alexandre Chapman, Ian D. Clark,

Gary Farmer, Robert Lalonde et Rémy Girard

Producteurs : Anna Straton, Robin Cass et Arnie Gelbart

Directeur photo : Daniel Jobin

Directrice artistique : Sandra Kybartas

Costumes : Linda Muir

Monteur image : André Corriveau

Musique : Mychael Danna

Le cadavre offre une analogie évocatrice des rapports entre la scène et l'écran. En effet, le cadavre incarne à la fois la nature imaginaire du cinéma et le caractère paradoxal du jeu théâtral. L'auteur analyse deux adaptations cinématographiques de pièces québécoises, *Lilies* (1996) de John Greyson et *Being at home with Claude* (1992) de Jean Beaudin, dans lesquelles le cadavre personnifie la convergence du théâtre et du cinéma. L'article étudie les choix qu'ont fait les cinéastes pour représenter le corps mort ou mourant et souligne comment ces choix démontrent l'aptitude de ces cinéastes à porter un regard perspicace sur le processus de traduction médiatique, et ce, tout en réussissant à communiquer les thèmes principaux des œuvres originales.

This article argues that the cadaver offers an evocative analogy of the relationship between theatre and film. Indeed, the corpse embodies at once the imaginary nature of cinema and the paradoxical quality of stage acting. In his analysis of two adaptations of Québec plays in which the cadaver incarnates the convergence of drama and film – John Greyson's *Lilies* (1996) and Jean Beaudin's *Being at home with Claude* (1992) – the author suggests that the choices made by the filmmakers in the representation of the dead or dying body attest to their insights into both the main themes of the original works and the process of adaptation itself.

André Loiselle est professeur agrégé à l'Université Carleton (Ottawa), où il enseigne les cinémas canadien et québécois, ainsi que les théories de l'adaptation, l'historiographie du cinéma et le cinéma d'horreur. Il a publié un livre sur Mourir à tue-tête d'Anne Claire Poirier (Flicks Books, 2000), une collection d'essais sur Denys Arcand (Praeger, 1995) et de nombreux articles sur les dramaturgies et les cinémas canadien et québécois. Il vient de rédiger un ouvrage intitulé Stage-Bound, qui porte sur l'adaptation cinématographique de pièces de théâtre québécoises et canadiennes.

Bibliographie

- BAZIN, André (1975), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf.
- BELZIL, Patricia (1997), « *Lilies* ou la répétition d'un nouveau drame romantique », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 83 (juin), p. 174-178.
- BLANCHOT, Maurice (1955), *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard.
- BONNEVILLE, Léo (1992), « Interview : Jean Beaudin », *Séquences*, n° 157 (mars), p. 19-23.
- BOUCHARD, Michel-Marc (1988), *Les feluettes ou la répétition d'un drame romantique*, Montréal, Leméac.
- DUBOIS, René-Daniel (1986), *Being at home with Claude*, Montréal, Leméac.
- ESSLIN, Martin (1987), *The Field of Drama : How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen*, Londres, Methuen.
- INVERSO, Mary Beth (1990), *The Gothic Impulse in Contemporary Drama*, Ann Arbor, UMI Research Press.
- KANE, Leslie (1984), *The Language of Silence : On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama*, Londres et Toronto, Associated UP.
- KEREKES, David et David SLATER (1995), *Killing for Culture: An Illustrated History of Death Film*, London, Creation Books.
- KRISTEVA, Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil.
- LAFON, Dominique (1999), « La contre-nature de Michel Marc Bouchard, dramaturge du terroir », dans Jean-Cléo GODIN et Dominique LAFON, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac.
- LAROCHE, Maximilien (1988/1989), « De Dubé à Dubois : l'illusion spéculaire », *L'Annuaire théâtral*, n°s 5-6, p. 203-212.
- LENNE, Gérard (1977), *La mort à voir*, Paris, Éditions du Cerf.
- MACKINNON, Kenneth (1986), *Greek Tragedy Into Film*, Londres, Croom Helm.
- MALACHY, Thérèse (1982), *La mort en situation dans le théâtre contemporain*, Paris, Éditions A.-G. Nizet.
- METZ, Christian (1977), *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgois éditeur.
- NARDOCCHIO, Elaine F. (1989), « Chez Him », *Canadian Literature*, n° 120, p. 189-191.
- PANOFSKY, Erwin (1986), « Style and medium in the motion pictures », cité dans Kenneth MACKINNON, *Greek Tragedy Into Film*, Londres, Croom Helm.
- SHAVIRO, Steven (1993), *The Cinematic Body*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- SINYARD, Neil (1986), *Filming Literature : the Art of Screen Adaptation*, Londres, Croom Helm.
- TURNER, Victor (1986), *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications.

- ULMER, Gregory L. (1985), *Applied Grammatology : Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Benys*, Baltimore, Johns Hopkins UP.
- ZUPANCIC, Alenka (1992), « A perfect place to die : theatre in Hitchcock's films », dans Slavoj ŽIZEK (dir.), *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, London and New York, Verso.

Les Muses orphelines du théâtre au cinéma : en conversation avec Robert Favreau

L'adaptation cinématographique de pièces de théâtre, bien que très courante non seulement à Hollywood mais aussi en France, en Angleterre et ailleurs, demeure un phénomène assez récent au Québec comme au Canada¹. Ce n'est que depuis une dizaine d'années qu'ont été présentées certaines adaptations comme *Being at home with Claude* (Jean Beaudin, 1992), *Love and Human Remains* (Denys Arcand, 1993), *Lilies* (John Greyson, 1996), *Matroni et moi* (Jean-Philippe Duval, 1999), liste à laquelle on peut ajouter les films de Robert Lepage. L'an dernier, Robert Favreau réalisait *Les Muses orphelines* (2000) basée sur la pièce de Michel Marc Bouchard. Nous lui avons demandé de nous parler du processus d'adaptation et du contexte dans lequel cette pratique évolue. Mais tout d'abord, pourquoi selon lui y a-t-il si peu de liens entre le théâtre et le cinéma au Québec ?

Robert Favreau : Il est vrai que nous sommes une des rares cultures à avoir fait si peu d'adaptations. Je pense que cela s'explique en partie par la jeunesse de notre cinéma – quarante ans c'est quand même très jeune pour une cinématographie et je

1. Voir André Loiselle, « Scenes from a failed marriage : A brief analytical history of Canadian and Québécois feature film adaptations of drama from 1942 to 1992 », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 17, n° 1 (printemps 1996), p. 46-66.

crois qu'on manque encore un peu de maturité –, mais surtout par ses origines documentaires. Le documentaire au Québec s'est développé dans le mépris du texte. Mépris souhaitable, nécessaire, car la réalité documentaire est une réalité mouvante qui se capte avec la caméra, mais qui ne peut se figer dans l'écrit. L'idée d'avoir un texte antérieur au film est contraire à la pratique documentaire. Cependant je crois que ce mépris du texte s'est longtemps accompagné d'une peur du texte. Peur de travailler avec des auteurs et avec des textes préexistants, et ce, qu'il s'agisse de pièces de théâtre ou de romans. Il ne s'est donc pas établie au Québec, sinon très tardivement, une tradition de rencontres entre cinéastes, scénaristes et auteurs d'œuvres littéraires. Il a fallu passer par un bon nombre d'expériences quelque peu navrantes avant de surmonter cette peur et de commencer, collectivement, à collaborer de plus près avec des scénaristes – même s'il y a encore relativement peu de scénaristes de cinéma, parce que ce n'est pas reconnu et que c'est beaucoup plus payant d'être scénariste pour la télé. Depuis *Being at home...*, on voit une ou deux adaptations par année, ce qui est appréciable. C'est là un signe de maturité, je crois.

Mais il y a encore des préjugés, surtout au niveau des instances décisionnelles. Par exemple, les programmes d'aide à la scénarisation, que ce soit à la SODEC (Société de développement des entreprises culturelles) ou à Téléfilm Canada, ont souvent une clause restrictive qui stipule que seuls les projets de scénarios originaux seront retenus. Pas question d'adaptations ! Donc, quand on propose aux institutions des projets tirés du théâtre, il y a toujours beaucoup de réticences, parce que, nous dit-on, « le théâtre c'est lent, c'est beaucoup de dialogues, c'est du huis clos, etc. ». J'ai l'impression qu'à ce niveau, le milieu – les réalisateurs, les producteurs – est plus ouvert à l'adaptation que le sont les institutions. Les institutions ont encore peur du texte préexistant, même du roman. Alors que si une pièce intéresse un cinéaste ou un producteur, les créateurs n'hésitent plus désormais à se l'approprier.

André Loiselle : Parlons du cas précis des *Muses orphelines*. Comment en êtes-vous venu à vous approprier ce texte ? Avez-vous immédiatement décidé d'adapter la pièce le soir même où vous l'avez vue sur scène ?

R.F. Non pas vraiment. Je ne vais jamais au théâtre et je ne lis jamais de livres en pensant immédiatement à une adaptation. D'ailleurs, je travaille présentement à l'adaptation du roman *Un dimanche à la piscine de Kigali* (2000) de Gil Courtemanche, que j'avais adoré quand je l'ai lu, mais sans penser à l'adapter. À vrai dire, c'est Michel Marc Bouchard qui m'a dit que je devrais en faire une adaptation. Quand j'ai vu *Les Muses orphelines* en 1993, j'ai été profondément bouleversé par le spectacle,

mais sans me dire « ça ferait vraiment un bon film ». Une semaine après avoir vu la pièce pour la première fois, j'en ai parlé avec certains des participants à un atelier que je donnais sur la direction d'acteurs. L'un d'entre eux a souligné l'aspect très cinématographique du texte de Michel Marc. Je suis alors retourné voir la pièce et c'est là que j'ai pensé en faire un film. Pas parce que ce texte était particulièrement « cinématographique », mais parce que le spectacle m'avait touché autant la deuxième fois que la première. Alors j'ai compris que quelque chose dans ce texte me parlait vraiment.

D'ailleurs, selon moi, on ne peut pas immédiatement décider si une pièce ou un roman est « cinématographique » ou non. Je me souviens d'avoir pensé en lisant *L'homme flambé* (*The English Patient*, 1992) que c'était un livre absolument inadaptable, et pourtant on en a fait un film, excellent en plus. Pour en arriver à déterminer si un roman ou une pièce est vraiment adaptable – comme j'en ai fait l'expérience en travaillant sur l'adaptation de *L'ombre de l'épervier* (Noël Audet, 1988), sur le projet des *Muses...* et maintenant avec *...Kigali* –, il faut quatre, cinq, six semaines de réflexion. Je suis quant à moi convaincu que personne ne peut dire en lisant un roman ou en voyant une pièce pour la première fois : « Ah, ça c'est cinématographique ! ». Ce qui m'importe, c'est de savoir si la thématique de fond du texte me touche ou m'intéresse suffisamment pour que j'y consacre cinq ans de ma vie.

A.L. Et qu'est-ce qui vous a touché dans l'œuvre de Michel Marc Bouchard ?

R.F. La première chose que j'ai constatée, c'est que, tout au long de la représentation, je passais constamment du rire aux larmes. Je continuais à brailler quand je riais et je continuais à rire quand je pleurais, parce que c'est un texte qui joue continuellement sur différentes émotions. D'un point de vue plus abstrait, c'est la thématique de l'abandon qui m'a touché. J'ai été bouleversé par le drame des quatre enfants Tanguay abandonnés vingt ans plus tôt par leur mère partie avec un autre homme et par le père qui a choisi la mort sur un champ de bataille. Peu de gens ont vraiment vécu l'abandon pendant leur enfance, mais je pense qu'on a tous subi les affres de l'abandon à un moment ou à un autre de notre vie – parce qu'un amoureux, un ami, ou un parent nous avait quittés –, et c'est fondamentalement ce dont traite la pièce.

Une fois que j'ai décidé d'entreprendre l'adaptation, là les éléments potentiellement cinématographiques du texte ont commencé à apparaître. Tout d'abord, le fait que le dialogue crée un incroyable suspense, par des revirements et des rebondissements qui nous tiennent sans cesse en haleine. Puis il y a aussi l'environnement, le village, dont les quatre personnages parlent toujours sur scène. La façon

dont le texte est construit fait surgir beaucoup d'images de l'univers qui entoure la maison des Tanguay. C'est presque un cinquième personnage auquel le dramaturge fait constamment allusion. Dès que l'on décide de mettre en images ce personnage, on se retrouve avec quelque chose de plus vaste que ce que le théâtre peut nous offrir.

A.L. Avant de parler plus en détails du traitement cinématographique de l'environnement, j'aimerais que vous me disiez un mot du rôle que Michel Marc a joué dans l'adaptation.

R.F. J'ai rencontré Michel Marc lorsque j'ai vu la pièce pour la première fois. Louise Portal, que je connaissais, jouait Catherine, l'aînée de la famille Tanguay. Je suis allé la voir en coulisse après le spectacle et elle m'a présenté à l'auteur. Michel Marc m'a alors dit tout le bien qu'il pensait de mon film *Nelligan* (1991) et une complicité s'est immédiatement établie entre nous. Ainsi quand je lui ai fait part, lors d'une rencontre ultérieure, de mon intention d'adapter sa pièce, je me sentais déjà à l'aise avec lui. Il m'a dit bien honnêtement que mon projet l'intéressait, mais qu'il avait déjà été contacté par quatre autres cinéastes et qu'il aimerait voir une proposition plus élaborée. Dès le départ, j'avais décidé de ne pas écrire le scénario moi-même. J'ai engagé Gilles Desjardins pour la scénarisation et c'est sur la base d'un premier traitement que Michel Marc a finalement accepté mon offre.

A.L. Est-ce que vous aviez exclu dès le début la possibilité que Michel Marc écrive lui-même le scénario ?

R.F. Oui. J'ai dit à Michel Marc d'entrée de jeu que je préférais travailler avec un autre scénariste. J'avais vu *Lilies*, qui est un film extrêmement riche, mais qui ne réussit pas selon moi à s'affranchir de ses origines théâtrales, en partie, je crois, parce que Michel Marc, qui en a écrit le scénario, ne pouvait se distancier suffisamment de son texte original. Ce ne fut pas difficile de le convaincre, parce que Michel Marc lui-même ne voulait pas s'engager dans un autre processus d'adaptation si peu de temps après *Lilies*. On s'est donc entendu très tôt sur le fait qu'il ne serait pas directement impliqué au niveau de l'écriture. Mais il faut aussi dire que Michel Marc est un individu très généreux, ouvert, très humain – c'est aussi un gars drôle à donner mal au ventre – et que ses suggestions ont toujours été les bienvenues. L'une des premières choses qu'il nous ait proposées, c'est de nous faire visiter son pays, le Lac Saint-Jean, là où la pièce se déroule. Michel Marc, Gilles, la productrice Lyse Lafontaine et moi avons passé trois ou quatre jours au Lac. Ça a été une révélation. C'est là que l'environnement s'est imposé comme cinquième personnage.

Le barrage électrique, le paysage, les routes le long des bleuetières, la scierie, les gens qu'on a rencontrés, tout ça nous a donné les clés dont nous avons besoin pour l'adaptation.

A.L. Ce n'est qu'après le voyage au Lac que vous avez décidé de vous débarasser du huis clos de la pièce ?

R.F. Non. On avait décidé bien avant ça d'ouvrir la pièce, car *Les Muses...* présente un faux huis clos. Par ses références constantes au village et aux voisins, le texte dramatique est déjà ouvert, même si le théâtre ne permet pas de présenter sur scène l'environnement des personnages. L'addition de séquences qui montrent le village ne constitue pas une stratégie cinématographique visant à briser le huis clos théâtral, car, encore une fois, ce n'est pas un vrai huis clos. Tout était là dans le texte original, et il n'y avait qu'à rendre visible par l'image ce que le drame évoquait par le verbe.

Le voyage nous a permis d'avoir une connaissance concrète du cinquième personnage. Je vais vous donner l'exemple d'une chose à laquelle on n'aurait jamais pensé si nous n'étions pas allés au Lac. Nous avons fait notre voyage au début du mois de mai, mais il faisait déjà extraordinairement chaud et il y avait déjà des feux de forêt qui faisaient rage. Plusieurs mois plus tard, alors que Gilles et moi travaillions sur la structure temporelle du scénario, ces images du Lac en feu nous sont revenues en mémoire pour nous offrir une solution parfaite à un problème narratif majeur de transposition dans le temps. Dès le départ je ne voulais pas situer le film en 1965, qui est l'époque de la pièce. J'avais travaillé énormément à la reconstruction du passé pour *L'ombre de l'épervier* et j'avais envie de rester dans le présent avec *Les Muses...*

A.L. Vous m'excuserez de vous interrompre, mais en changeant l'époque, vous ne croyez pas avoir changé la portée politique de la pièce ? C'est difficile de ne pas lire allégoriquement une pièce québécoise qui se déroule en 1965 et qui présente un personnage, Isabelle, qui essaie de s'approprier la langue française et qui a soif de liberté. Le film perd cette allégorie.

R.F. Oui. Peut-être. Mais pour être franc, je n'ai jamais parlé de cette question avec Michel Marc et même si je me trompe, je pense que ce n'est pas le niveau de lecture le plus important pour lui. Bien que la dimension de la libération nationale y soit sans doute présente, ce n'est pas ce qui m'attirait dans le texte. Pour moi il y avait des choses plus fondamentales et, en modernisant l'histoire, on pouvait en

parler tout aussi efficacement, sinon plus efficacement par rapport à une possible identification des spectateurs au drame d'Isabelle.

Mais actualiser l'action posait aussi des problèmes. Tout d'abord la célébration pascalle au village n'a pas la même portée symbolique en l'an 2000. Deuxièmement, la mort du père qui va se faire tuer en Europe pendant la Deuxième Guerre mondiale perd aussi sa logique chronologique; même les guerres de la Corée et du Vietnam ne pouvaient pas correspondre. C'est là que les feux de forêt du Lac sont venus à notre rescousse : le père pourrait devenir un pompier mort lors d'un énorme feu vingt ans plus tôt et dont on commémorerait le sacrifice héroïque – qui n'est au fond qu'un suicide déguisé – par un spectacle organisé à l'école du village. Donc la réalité très concrète de la forêt en flammes nous a offert une clé sans laquelle tout autre équivalence aurait été fort difficile à concevoir.

Je suis aussi retourné au Lac une seconde fois, plusieurs mois plus tard, et encore là, la géographie du territoire m'a fourni de nouvelles clés. J'avais imaginé un gouffre ou un tunnel, un espace physique et psychologique dans lequel Isabelle irait se cacher. Et c'est en visitant le barrage que j'ai découvert le dédale souterrain dont j'avais besoin. Encore une fois, la réalité du lieu m'a offert des clés narratives et symboliques.

A.L. J'aime bien l'idée du père pompier. Mais le fait que c'est Catherine qui organise la célébration commémorative avec ses étudiants crée un lien entre elle et son père qui semble absent de la pièce. Elle recrée son père par la performance théâtrale un peu comme Isabelle et Luc recréent leur mère absente par la performance, mais de façon moins officielle.

R.F. Je vois ce que vous voulez dire. Mais je crois que c'est une lecture restrictive et certainement pas celle qu'on souhaitait. Nous voulions souligner le rôle de Catherine dans la communauté. Martine est devenue militaire et vit au Pôle Nord, Luc a quitté le Lac Saint-Jean pour aller à Montréal et Isabelle veut aussi partir. Catherine est la seule qui soit restée au village. Elle veut faire oublier les scandales rattachés à sa famille. Donc elle se dévoue à l'excès pour le village que sa mère, son père, son frère et ses sœurs ont abandonné. Elle veut être une citoyenne exemplaire : elle est devenue enseignante, elle organise la fête du village, et si on avait eu le temps, on l'aurait probablement faite mairesse ou échevin. En changeant l'époque de l'action, il fallait changer Catherine, qui ne pouvait plus être la vieille fille frustrée, sorte de mère supérieure sans collerette de la pièce. Il fallait la rendre moderne tout en la présentant comme « coincée », au propre et au figuré, dans ce village isolé.

Ce n'est pas sa propre admiration pour son père qu'elle met en scène dans la petite pièce qu'elle monte avec les étudiants. Elle ne fait que donner aux villageois ce qu'ils demandent, c'est-à-dire un héros. Parce qu'il est vrai que l'enfant du père, c'est Martine, la militaire, masculine, lesbienne qui pointe l'arme à feu vers les garçons du village quand ils menacent son frère. Et je crois que le lien entre le père et Martine est plus fondamental que le lien entre le père et Catherine.

A.L. Vous choisissez de nous montrer le père dans le film avec l'utilisation de flashbacks, et vous montrez aussi la mère, qui n'apparaissent ni l'un ni l'autre dans la pièce. Est-ce que vous croyiez qu'il était nécessaire d'utiliser le retour en arrière pour que le film se tienne au niveau de l'histoire ?

R.F. Le retour en arrière a été utilisé comme substitut au très long récit du passé qui figure dans la pièce. Pendant longtemps, Gilles et moi avons essayé de trouver un moyen de transposer ce segment qui est trop théâtral, où le dialogue est essentiellement descriptif, ce qui au cinéma ne pardonne pas ! Au théâtre, il y a une convention du monologue descriptif que tout le monde accepte depuis des siècles. Les gens vont au théâtre prêts à se faire raconter des choses verbalement. Mais les spectateurs vont au cinéma surtout pour « voir » et si on leur montre quatre personnages qui ne font que parler, parler et parler, on les perd. Au cinéma, il faut montrer. Mais on ne pouvait pas montrer le passé de façon objective, car ce sont précisément les déformations, les distorsions subjectives du passé qui dictent le drame présent. Nous avons donc essayé de donner une qualité onirique aux *flashbacks* pour évoquer une mémoire émotive qui a peu à voir avec ce qui s'est vraiment passé. Donc on a brisé, fragmenté, pulvérisé ce passage théâtral par l'intermédiaire des *flashbacks*, pour recréer l'émotion que la pièce communique d'une façon qui n'aurait tout simplement pas fonctionné au cinéma. D'ailleurs, il a fallu que je me batte tout au long du tournage pour éradiquer la source théâtrale du scénario.

A.L. Mais en même temps la théâtralité que vous vous efforcez de briser est reconstruite par le style théâtral des *flashbacks* et encore plus encore par la représentation de la pièce de théâtre montée par Catherine.

R.F. Tout d'abord, je ne suis pas tout à fait d'accord avec votre utilisation du mot « théâtral » pour décrire les *flashbacks* où nous avons cherché moins la « théâtralité » que l'onirisme. Nous voulions recréer le point de vue des enfants Tanguay de façon non réaliste pour suggérer, comme je l'ai dit, la subjectivité de la mémoire. Et c'est par un concours de circonstances initialement malheureux, mais qui s'est avéré heureux par la suite, que j'ai découvert la façon de filmer le *flashback* au cours

duquel la mère et le père se font face dans la salle communautaire. Je pensais avoir une centaine de figurants pour jouer les villageois qui assistent à cette confrontation publique qui nous est seulement racontée dans la pièce. Quand je suis arrivé le matin pour tourner la scène, il n'y avait sur place que 20 personnes. À six heures du matin, il m'était impossible de trouver 75 autres personnes. J'étais pas mal déprimé. Mon directeur photo, Pierre Mignot, m'a regardé sombrer pendant cinq minutes, puis il est venu me voir et m'a dit : « Quand on peut pas faire "avec", on essaie de faire "sans" ». Je l'ai regardé en pensant : « Mais qu'est-ce que ça veut dire, ça ? ». Et puis tout à coup mon projecteur intérieur a démarré et j'ai vu toute la scène filmée en contre-plongée. En ne montrant que les pieds des figurants, je pouvais donner avec les 20 personnes dont je disposais l'impression d'une foule. Et pendant qu'on tournait, j'ai réalisé que ce découpage était tout à fait approprié, car la contre-plongée nous donne le point de vue des enfants qui, eux, ont vu toute la scène se dérouler à leur échelle. Et c'est cette solution improvisée à la dernière minute qui donne à la scène son caractère un peu expressionniste qui vous semble théâtral.

A.L. Mais ce n'était pas votre intention de faire « théâtral ».

R.F. Pas du tout. Comme je vous l'ai dit, je me suis battu contre le théâtre, car le théâtre s'imposait toujours. Dès les répétitions, j'ai vu que les acteurs avaient tendance à interpréter le scénario comme si c'était du théâtre. C'est pourquoi j'ai développé avec eux une mise en scène entièrement axée sur la profondeur du champ pour éviter la planimétrie qui caractérise le théâtre.

J'ai dû également me débarrasser de l'aspect un peu théâtral de certains dialogues qui avaient résisté au tamis de l'adaptation. J'ai donc décidé de filmer en gros plan les yeux des interlocuteurs pour fragmenter certaines tirades et avoir des regards expressifs. Je disais alors au comédien des mots comme chocolat, voyage, maman, le nom de leur petit ami. Chaque mot créait une réaction différente et, au montage, Hélène Girard, ma fidèle complice et monteuse, a puisé parmi toutes ces émotions spontanées pour casser ces longs « pianos ».

Là où le théâtre s'est imposé avec le plus de force, c'est lors de la scène finale où Isabelle, la plus jeune, décide de jouer le rôle de la mère. L'actrice, Fanny Mallette, et moi l'avons répétée plusieurs fois, sans jamais trouver le niveau juste, car « imiter un personnage » fait théâtral. Comprenez-moi bien : ce n'était pas un problème relié au jeu de Fanny. C'est seulement que cette situation de l'acteur qui joue le rôle d'un personnage qui joue un rôle repose sur une convention éminemment théâtrale.

Alors on a choisi de ne pas lui faire jouer le rôle de la mère – ou très peu, seulement pour provoquer –, mais plutôt de présenter une autre facette du personnage d'Isabelle, qui n'est plus la jeune fille un peu débile du début et qui a acquis une maturité comparable à celle de la mère, sans pourtant l'imiter. Il y a plusieurs autres techniques que nous avons utilisées pour briser la théâtralité dans *Les Muses orphelines* et certaines d'entre elles nous ont pris beaucoup de temps et ont été coûteuses. Mais je ne voulais pas de théâtre dans ce film !

A.L. Mais vous n'avez pas tout à fait réussi à éliminer le théâtre, puisque vous avez ajouté la petite pièce interprétée par les élèves de Catherine.

R.F. L'idée derrière la petite pièce m'est venue du merveilleux film de Jane Campion *The Piano* (1993). Lorsqu'un village veut se donner une image de lui-même, il va le faire par le théâtre. C'est la logique des villageois qui a dicté ce choix et non pas celle du texte original. Au contraire d'un film comme *Being at home with Claude*, que j'ai bien aimé soit-dit en passant, mais où le théâtre demeure présent du début à la fin sauf peut-être dans les dix premières minutes, dans *Les Muses...* j'ai tout fait pour que le cinéma échappe au théâtre.

La seule chose qui relève de la théâtralité dans le film, de façon très générale, c'est l'importance déterminante du jeu des acteurs. Contrairement à bien des films où le jeu des acteurs est secondaire et où ce sont l'action et les péripéties qui prédominent, *Les Muses orphelines* reposent d'abord, comme dans la production théâtrale originale, sur l'interprétation. C'est pourquoi j'ai choisi les comédiens très méthodiquement. Ma directrice de casting, Emmanuelle Beaugrand-Champagne, et moi avons parlé longuement des personnages, de leur énergie, de leur psychologie. Ce n'est qu'au terme d'un long processus d'auditions avec 24 candidats, c'est-à-dire six quatuors, que j'ai choisi mes quatre acteurs principaux, d'abord sur la base de leur ressemblance physique. Trois sœurs et un frère au cinéma, il faut qu'ils se ressemblent un peu quand même. Au théâtre, c'est beaucoup moins important. C'est une des raisons pour lesquelles j'ai décidé de ne pas prendre la distribution de la pièce, sauf pour le rôle de la mère que joue mon amie Louise Portal, qui jouait Catherine sur scène; ce qui a été mal reçu dans le milieu. Certains ont été offusqués que je choisisse d'autres acteurs que ceux de la production originale. Pourtant, partout ailleurs au monde on accepte que le casting de cinéma soit différent du casting de théâtre. Je vois dans ce petit scandale une preuve de notre manque de maturité dans les rapports entre le théâtre et le cinéma. On peut espérer que l'expérience acquise lors des nombreuses adaptations réalisées récemment nous permette d'atteindre bientôt cette maturité.

Robert Favreau

Biographie / Filmographie

Robert Favreau est un réalisateur et scénariste polyvalent. Son long métrage *Portion d'éternité* a remporté le prix du meilleur film canadien ainsi que le prix du jury catholique au festival de Mannheim en Allemagne, et a été présenté aux festivals de Londres et d'Uppsala. Sa série de courts métrages *Pour tout dire* a reçu la prestigieuse Gold Medal au New York Film Festival. Son film *Nelligan* a été invité aux festivals de Montréal, de Toronto, de Vancouver, d'Abitibi-Témiscamingue, de Mamers et de Saint-Martin. Son téléfilm *Trois femmes, un amour* a été mis en nomination pour la meilleure réalisation aux Gémeaux de 1994. Robert Favreau a aussi écrit et réalisé des documentaires (*Le soleil a pas d'chance*, *Corridors* et *Pris au piège*) ainsi que des séries télévisées tant documentaires que de fiction. Les deux dernières en date, *L'ombre de l'épervier* et *L'ombre de l'épervier – la suite* ont récolté un total de 24 nominations (dont meilleure réalisation, meilleur scénario et meilleure série) et cinq prix aux Gémeaux de 1998 et 2000. Son dernier film, *Les Muses orphelines*, a ouvert le festival d'Abitibi-Témiscamingue et la compétition officielle au FIFA de Mons (Belgique), récoltant quatre nominations aux Genies 2000 (dont meilleure réalisation) et six autres (dont meilleure réalisation et meilleur film) aux Jutras de la même année. Pour citer Élie Castiel de la revue *Séquences* : « L'originalité du film de Robert Favreau réside [...] dans cette liberté dont [il] s'accapare pour [...] faire son propre cinéma. [...] *Les Muses orphelines* [...] est une œuvre personnelle [...] donnant à la mise en scène mille et une possibilités ».

PRATIQUES & TRAVAUX

PRÉSENTATION

Le théâtre contemporain puise, on le sait, à toutes les sources, y compris les poubelles de l'histoire. Textes cannibales, représentations vampires semblent s'être nourris de détrit. Les trois textes de la section PRATIQUES & TRAVAUX témoignent chacun de ce processus parfois sauvage de récupération culturelle aux limites de l'esthétique, de la légalité, voire de la vie.

Les deux premiers articles, « Relief de Kantor » de Ginette Michaud, et « Présence et absence : Kantor en scène » de Brunella Eruli, résonnent des échos d'un débat entourant la production du dramaturge et metteur en scène polonais Tadeusz Kantor, débat qui a suivi la communication de Guy Scarpetta, « Kantor et les poubelles de l'histoire » au colloque « Esthétique et recyclage culturel » tenu à l'Université de Montréal en avril 2001.

L'article de Ginette Michaud met en relief, après Derrida, le goût de destruction – ce goût de mort – dont s'imprègne tout ce qui est récupéré. Le relief, c'est aussi ce qui fait saillie, ce qui reste, c'est l'érection du lien entre l'art et la mort. Ginette Michaud met ainsi de l'avant une perspective qui cherche dans la psychanalyse quelques éléments de réponse aux pulsions de vie et de mort qui se relancent chez Kantor.

Brunella Eruli, quant à elle, aborde la récupération faite par Kantor des éléments de sa propre biographie. L'auteur fait état d'un Kantor qui s'auto-cannibalise, qui transforme les faits de sa propre existence en un amas de résidus auxquels, du même mouvement, il s'approvisionne.

Le dernier article de cette section, signé Hélène Jacques, s'intitule « Structures rythmique dans *Le passage de l'Indiana* : ressacs et dérives du sens ». Ce texte est le récipiendaire du prix de la jeune chercheuse ou du jeune chercheur de la Société québécoise d'études théâtrales. Sélectionné parmi une vingtaine d'articles soumis au concours et provenant du Québec, du Canada, de la France et des États-Unis,

l'article d'Hélène Jacques s'est distingué par la finesse de son analyse et par la qualité de sa démarche. Elle propose d'étudier la pièce de Chaurette en fonction des rythmes poétiques et musicaux provoqués par les répétitions d'extraits et de citations qui la ponctuent. S'appuyant sur les travaux de Lucie Bourrassa et de Henri Meschonnic, l'auteure démontre que le *rhythmos* ouvre un processus de découverte identitaire où la connaissance est constamment déplacée.

Shawn Huffman

Ginette Michaud
Université de Montréal

Relief de Kantor

*Just relish the left overs
That's what is left for us.*

Tadeusz KANTOR, bribe de phrase
extraite de *Je ne reviendrai jamais*

C'est la question de l'héritage qui a engagé Guy Scarpetta, ami et témoin privilégié du travail de Tadeusz Kantor dans la dernière décennie de sa vie surtout, à s'interroger sur la nécessité d'une transmission posthume de son art. Il se demande dès les premières pages de *Kantor au présent* ce que des jeunes gens, dix ans après la mort de l'homme de théâtre, pourraient bien savoir de son art, eux qui ne l'ont pas « physiquement perçu¹ » (2000 : 17), à travers « le volume, la présence des corps vivants, l'impact des sensations, le climat émotionnel des représentations » (K, 17), toutes choses perdues à jamais. J'en ai hélas fait l'expérience tout récemment en visionnant *La classe morte* – mais c'était un enregistrement sur bande vidéo, projeté sur un tout petit écran télé, pauvre de moyens et sans génie propre, et il fallait beaucoup d'imagination pour penser que, comme l'écrit Scarpetta, « des foules entières, devant ces spectacles, riaient et pleuraient à la fois » (K, 17)... L'électricité, la transe, la commotion, rien dans ces images ne les laissait pressentir ni ressentir. On retrouve là la limite de l'archive qui détruit radicalement, invisiblement, ce qu'elle paraît reproduire fidèlement. Comme l'a fort bien

1. Cet ouvrage de Scarpetta, *Kantor au présent. Une longue conversation. Essai*, sera désormais désigné par le sigle K, directement suivi de la page, entre parenthèses. Le présent texte a fait, sous une forme un peu différente, l'objet d'une réponse à la conférence de Guy Scarpetta, « Kantor et les poubelles de l'histoire », dans le cadre du colloque « Esthétique et recyclage culturel / *Aesthetics and Cultural Recycling* », Université de Montréal, le 27 avril 2001.

décrit Derrida dans *Mal d'archive*, rien d'intact, ou à l'abri dans l'archive, dans la pulsion qui cherche à conserver intact : « Il n'y aurait pas de poussée à la conservation sans une poussée, en sens inverse, à la destruction qui appartient elle-même au processus de l'archivage » (Major, 2002). Cette contradiction, elle était lisible dans chacune de ces images vidéo, non seulement en raison d'une inadéquation du support (ce qui était, à l'évidence, le cas), mais parce que le théâtre de Kantor avait déjà pensé l'impossibilité de cette archive, sa consommation et sa cendre, aussi loin que possible, même s'il a aussi pris soin par ailleurs (et ce n'est pas aussi contradictoire que cela peut paraître à première vue) d'en multiplier les traces, d'en rassembler les artefacts en vue de se muséifier lui-même avant l'heure dans les caves de la Cricothèque, où ses « objets » théâtraux – qui sont, comme on le sait, tout sauf des accessoires (Eruli, 1986 : 52-58), parfois plus vivants que les acteurs qui les usaient (ou s'usaient à les manipuler) – continuent toujours de *nous*² regarder de manière inquiétante...

Mais je tiens pour l'instant en réserve cette question, immense, de la perpétuation de la mémoire – qui se pose avec d'autant plus d'acuité ici que Kantor aura désiré (et fort peu d'artistes renoncent à leur narcissisme à ce point) voir son art mourir avec lui – pour revenir à la question qui préoccupait Scarpetta, à savoir comment ils pourraient, ces jeunes gens qui n'auraient accès à son travail que par des truchements impliquant un transfert et donc une transformation par un autre médium, se faire une idée juste de cet art uniquement à travers des documents, des archives, bref des reliefs, des restes. Je suis, avec beaucoup d'autres, nécessairement engagée dans ce processus de recyclage : à l'évidence, je ne peux et ne pourrai jamais connaître directement l'art de Kantor – mais il faudrait se demander si cette illusion du contact direct, du présent d'une présence tient encore devant une expérience manifestement aussi spectrale et phantasmatique –, tout vient trop tard, à distance, dans l'éloignement et l'altération déjà, de seconde main. Si, comme l'affirme Scarpetta, l'art pour Kantor était « indissociable du relief d'une expérience » (K, 13), je suis donc pour ma part d'abord conduite (ou réduite) à faire aujourd'hui l'expérience du relief. Et je retiens ce mot pour sa capacité double à exhiber tout autant qu'à effacer : « relief » est à la fois le signe de la monumentalisation, de ce qui fait saillie et rompt la planéité d'une surface, et le reste, le résiduel, ce qui retourne à l'informe, au détrit (il renvoie selon *Littre* aux « restes d'un repas », à ce qui n'aura pas précisément été incorporé).

2. Mais savons-nous, voulons-nous vraiment savoir que nous sommes vus par eux, par ces « poubelles de l'Histoire » ?

« Relief » renvoie en outre pour moi, devant une œuvre de mémoire aussi manifestement obsédée, travaillée sans relâche jusqu'à la fin par le deuil, plus : par l'indeuilable du deuil, à ce qui résiste à toute analyse. Car ce qui frappe avec force chez Kantor, ce à quoi on ne s'habitue pas, c'est bien ce lien intime entre l'art et la mort, capté dans un mouvement sans repos, où la compulsion de répétition fait impitoyablement retour, revient sans répit (*no relief* : c'est le cas de le dire) se représenter à l'œuvre dans chacune des œuvres de Kantor. D'où peut-être cette crudité phantasmatique, cette cruauté qui est étrangement familière à toutes ses créations, sa peinture comme son théâtre, mais aussi ses dessins et notes de scène, et qui tournent autour de l'orchestration de la décomposition, de la maîtrise de l'immaitrisable, du point de passage, franchi et re franchi, entre la vie et la mort, la souffrance et la jouissance, l'animé et l'inanimé, le vivant et le mannequin, les fantômes et leurs vis-à-vis, pas plus réels les uns que les autres... Comme si, écrit Scarpetta, « il y avait une limite, une frontière, à traverser sans fin, jusqu'au moment où c'est lui, Kantor, qui devient la frontière » (K, 102). Cette traversée d'outre-tombe et retour est sensible dans tout son parcours, de *La classe morte* (1975), à *Où sont les neiges d'antan* (1979), à *W, Wielopole* (1980), *Qu'ils crèvent, les artistes !* (1985), *Le mariage* (1986), jusqu'à *Je ne reviendrai jamais* (1988), *Ô douce nuit* (1990) et le toujours inachevé *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* (1990) qu'il préparait quand la mort l'a trouvé, tous ces spectacles où il reconvertissait ses personnages, ses œuvres antérieures, sa propre vie comme autant de *ready-made* prêts à toutes les reprises, effacements, transfigurations. Et quand je parle de retour et de compulsion de répétition, je ne parle pas seulement d'un motif, d'un thème, au sens banal du terme, ni même d'une « forme » (on sait à quel point Kantor était réfractaire à une telle façon de réduire la chose de l'art à toute esthétique, quelle qu'elle soit³), qui justifierait jusqu'à un certain point une certaine description de son travail comme « théâtre de la mort », mais bien de ce qui relève ici d'une véritable compulsion de répétition, au sens psychanalytique du terme, celle qui se révèle la plus irréductible et donc à ce titre la plus indissolublement liée à l'analyse elle-même. On peut en effet se demander s'il n'y a pas dans le travail de Kantor quelque chose qui relève de cette compulsion de répétition, celle qui à la fois appelle la perlaboration (conceptuelle, philosophico-théorique) et cherche pourtant toujours à la mettre en échec. On aura reconnu le commentaire de Derrida, dans *Résistances de la psychanalyse* cette fois, qui note à propos de cette résistance du « cinquième

3. Dans un entretien d'avril 1989, il acquiesce à la suggestion de Scarpetta qui lui parle de formes : « Oui, tout à fait, ce sont des formes sans contenu. C'est très important. Alors que j'ai toujours écrit que j'étais contre la "forme". C'est bizarre. Mais c'est peut-être que la "forme", en ce sens-là, n'est pas la forme esthétique » (K, 88).

type » (qui ne relève plus des instances du ça, du moi ou du surmoi) qu'elle est le motif essentiel de l'analyse elle-même, le mouvement de résistance absolue, de l'inconscient tout court, celle qui n'a pas de sens, « le mouvement de la dissolution qui pousse à la destruction, qui aime détruire en dissociant » : « elle n'a pas de sens (pulsion de mort) et elle résiste à l'analyse sous la forme de la non-résistance », bref elle est ce qui reste, ce qui garde, toujours selon l'expression de Derrida, « ce goût de mort en poste restante » (1996 : 39), expression qui conviendrait admirablement à ce qui fait œuvre tout en le désœuvrant dans le théâtre de Kantor. On pourrait en tout cas suggérer, à propos de la compulsion de répétition, qu'il y a peut-être là une autre figure qui devrait retenir notre attention, un modèle radical de non-recyclage, une limite peut-être dans la manière même de penser le recyclage... Même si l'analogie entre le terrain psychique et le terrain culturel et esthétique impose toujours quelque prudence, il y aurait quelque chose à penser ici à partir de la pratique de Kantor quant à une distinction, retracée et brouillée, entre recyclage et répétition, et il y aurait quelque intérêt, me semble-t-il, à ne pas *trop* oublier la psychanalyse dans ces parages (elle est curieusement très rarement évoquée ou bien timidement convoquée dans les études qu'il m'a été donné de lire), alors que le théâtre de Kantor, souvent qualifié un peu vite d'« Autre Scène », est en effet impensable sans elle et entend même peut-être donner lieu à un « Inconscient esthétique », si l'on suit l'hypothèse récemment élaborée par Jacques Rancière dans le petit essai qui porte ce titre. Rancière y cite d'ailleurs, aux côtés de Maeterlinck et des androïdes de Villiers de l'Isle-Adam, « la surmarionnette d'Edward Gordon Craig ou le théâtre de la mort de Tadeusz Kantor », décrivant en des termes qui nous intéressent l'invention du « nouveau corps » émergeant de cet art si singulier : « Non plus le corps humain de l'acteur/personnage mais celui d'un être qui "aurait les allures de la vie sans avoir la vie", un corps d'ombre ou de cire accordé à cette voix multiple et anonyme⁴ » (2001 : 41).

4. Rancière soutient l'hypothèse d'une tension entre deux inconscients, le freudien et le littéraire. Sans que celui-ci préfigure celui-là, le philosophe décrit les rapports de tension qui se nouent entre eux au moment où la littérature, au XIX^e siècle, change de statut, s'attache à « des dramaturgies nouvelles du secret enfoui », et allant du *logos* au *pathos*, se déplace vers « la pure douleur d'exister et à la pure reproduction du non-sens de la vie » (p. 39). Cet inconscient esthétique, particulièrement approprié au théâtre de Kantor, « se manifeste dans la polarité de cette double scène de la parole muette : d'un côté, la parole écrite sur le corps, qui doit être restituée à sa signification langagière par le travail d'un déchiffrement et d'une réécriture; de l'autre, la parole sourde d'une puissance sans nom qui se tient derrière toute conscience et toute signification, et à laquelle il faut donner une voix et un corps, quitte à ce que cette voix anonyme et ce corps fantomatique entraînent le sujet humain sur la voie du grand renoncement, vers ce néant de la volonté dont l'ombre schopenhauerienne pèse de tout son poids sur cette littérature de l'inconscient » (p. 42-43).

La pratique de Kantor puise toute sa force d'ébranlement, on le sait, de son traitement singulier de la mémoire, mémoire « personnelle » et collective (si ces oppositions ont encore un sens ici), mémoire omniprésente dans toutes ses sédimentations historiques (de l'effondrement de l'empire austro-hongrois à la Seconde Guerre mondiale, il ne cesse de parler du démantèlement de la *MittelEuropa* et des ondes de choc déclenchées par ce séisme⁵) et toujours mobilisée de manière subversive (le cabaret revisité, la foire, la parade, le café-de-la-gare, le tableau vivant, le retable, l'émeute...). La mémoire est peut-être même la seule « forme » qui serve encore de sol à cette esthétique en lui prêtant sa plasticité, « entité vivante, mobile, contradictoire, ramifiée, avec des courts-circuits, des surimpressions, des éclipses, des intermittences, des résurrections, d'incessantes et rétroactives transformations » (K, 19). Des rapports de complicité et de conflit se nouent de toute évidence avec force de ce côté avec le texte freudien, et pas seulement avec la vulgate psychanalytique. À certaines thèses, trop optimistes, de Freud quant à la fonction de sublimation de l'art, Kantor opposerait plutôt un tout autre sublime, où l'art est le lieu d'une violente expérience de désaisissement, de « désespacement », pour reprendre le mot de Rancière; on pourrait même dire qu'il va, à rebours de ce Freud qui croit encore trop aux vertus thérapeutiques de l'art, se tenir au plus près de celui, plus pessimiste, de *Au-delà du principe de plaisir* pour lequel pulsion de vie et pulsion de mort ne s'opposent plus mais sont posées dans une « structure d'altération réciproque » (Major, 1999 : 20) où elles ne cessent de s'échanger et de se relancer. Kantor fait-il autre chose en représentant sur scène (mais peut-on encore parler de « scène » ?) ces incessantes reconversions qui ne déchargent jamais, qui continuent au contraire de se recharger de manière inépuisable, et si épuisante, comme en témoigne cette évocation de *Je ne reviendrai jamais* :

Et cette pièce poignante et drôle, en forme de récapitulation,
presque de testament, où des personnes et des objets issus de tous

5. Rappelons que Kantor, « fils d'un père d'origine juive et d'une mère catholique, neveu tout à la fois d'un rabbin et d'un curé » (K, 30), se trouvait à la croisée de plusieurs mémoires et héritages, le catholicisme polonais étant particulièrement complexe et « insubordonné » : situation d'« impureté » culturelle le désignant tout naturellement comme un passeur, une figure résistante et clandestine...

6. Il faudrait plutôt, à nouveau, penser ici à l'événement psychique tel que l'évoque René Major : « Cet événement n'advient pas du monde, bien qu'il ne l'exclut pas. Il ne ressortit pas de la réalité objective, comme on dit, tout en étant bien réel. Il se produit dans un espace intérieur, en un lieu à la fois intime et ouvert » (« Qu'est-ce qui vous arrive ? (de l'événement psychique) », texte inédit, à paraître dans *Les Cahiers de la Villa Gillet*, Lyon). La « scène », telle que la reconfigure Kantor, souscrirait bien à une telle conception de l'espace.

ses spectacles antérieurs viennent se télescoper, en un art éblouissant de la variation – éléments prélevés et précipités dans une nouvelle dynamique et témoignant d'une sorte de mémoire indestructible, hallucinée, décalée. Un café, un prêtre, un serveur maniaque et agité, un orateur au discours sans cesse perturbé, un client (Kantor lui-même) assistant au défilé de tous les fantômes qui hantent sa mémoire, une souillon d'auberge qui finira par chanter (superbement) le chant des victimes des chambres à gaz, un gymnaste affublé d'un sac à dos gigantesque qui le transforme en monstre, une pute en sous-vêtements et bas noirs dans une cage à poule, deux hassidim, un rabbin fou, deux évêques dansant le tango, un « apache », un couple de mariés (dont l'homme est incarné par un mannequin à l'effigie de Kantor lui-même), l'effrayant « orchestre blindé des violonistes », la vieille femme au profil aigu jouant d'une sorte de vielle à manivelles – et les croix, les potences, les bâches, les bancs d'école, la baignoire-barque du *Retour d'Ulysse* : tout cela surgissant, s'affolant, mourant, ressuscitant, s'enchêvrant, avec la violence et le caractère insolite des images de cauchemar, pour constituer la plus étonnante danse macabre de notre temps (K, 72).

On pourrait en dire autant de toute une série d'oppositions déconstruites par la psychanalyse et qui trouvent dans l'art de Kantor une exposition rigoureuse (qui est sujet, qui est objet, au juste, ici ? et vivant et mort ?) où, par exemple, il nous fait éprouver l'étrangeté de l'événementialité psychique, dont le présent n'a jamais lieu que dans et par l'après coup, et où, comme l'écrit René Major,

L'inconscient n'est plus simplement hors conscience. Il parasite la conscience. Le plaisir n'est plus tout uniment le contraire du déplaisir. Il peut être éprouvé comme une souffrance et la souffrance comme une satisfaction. Le sujet se cherche et se trouve dans l'objet qui n'est pas, en soi, son contraire. Il n'est pas de pur présent par rapport au passé. Le passé est présent dans le présent et le présent toujours déjà passé. L'origine est déjà en retard et le retard est donc originaire⁷ (2002).

7. Cette pensée de la désistance qui « conduit à la déstabilisation du sujet, à sa désidentification de toute position en estance, de toute détermination du sujet par le moi » (je souligne) trouverait peut-être dans l'expérience kantorigienne un écho intéressant.

Par ailleurs, qui mieux que Kantor aura su représenter les effets du retour en boucle du refoulement freudien dans l'Histoire, ce cauchemar qui se répète à l'infini (fût-ce avec une différence), dont tous ses personnages somnambules ne parviennent pas à s'éveiller ? Comme l'écrit Scarpetta, Kantor « ne cesse de parler de "retour". Mais il faut préciser : ce n'est pas lui qui retourne vers ce monde enfoui (cela, ce serait l'attitude nostalgique), c'est le monde lui-même qui revient vers lui. [...] ce qui revient [...] ne peut jamais revenir à l'état pur, "comme avant" » (K, 97). D'où l'impureté, la corruption, la profanation si prégnantes dans ces « actions » théâtrales : « Il faut imaginer une situation, dit-il, où les morts commencent à agir, à parler. Ils sont maladroits, ils bredouillent. Ce sont les restes des actions qui, de leur vivant, étaient raisonnables, mais ces restes ne signifient rien. Ce sont des traces. Les traces, pour moi, sont plus importantes que la réalité » (K, 86). Et il ajoute : « Je ne reviens pas en arrière, c'est le passé qui revient vers moi. [...] Mais le plus étrange, c'est que ce passé arrive toujours à un moment précis » (K, 86), il revient justement toujours au moment où la question se pose à nouveau au présent. Voilà, me semble-t-il, une autre proposition importante à tenir à l'horizon d'une réflexion sur les rapports entre esthétique et recyclage. Ce « laisser-revenir », c'est bien ce qui démarquerait de manière radicale la posit de Kantor de la simple et inoffensive « réappropriation indifférente des formes antérieures » (K, 110), que Scarpetta dénonce à juste titre comme le double piège guettant le recyclage dès qu'il n'est pas une véritable opération de *réinscription*, au sens le plus fort du terme (avec ce que cela entraîne de responsabilité⁸ et d'éthique), et qu'il glisse dès lors soit dans la plate restauration (la fascination « néo » pour le passé réifié, figé), soit dans le ludisme insignifiant et finalement amnésique d'une certaine postmodernité.

* * *

Le relief, je le suggérais en commençant, c'est le résiduel, c'est aussi ce qui est irrécupérable. Qu'est-ce donc, pourrions-nous nous demander maintenant, qui résiste et revient relancer, sinon hanter, nos propres questions dans les positions sur l'art de Kantor ? *Kantor au présent* nous offre là quelques éléments de réflexion pertinents, bien que le livre ne laisse pas d'être lui-même assez étrange. Scarpetta, assumant la place du témoin – position qu'il

8. Et la responsabilité de l'art ou de la littérature est la plus haute, elle qui garde le droit de tout dire et aussi de tout dire en secret sans le dire, elle qui peut toujours se déclarer ou être dénoncée comme « irresponsable » devant les tribunaux de la Famille, de la Religion ou de la Société...

distingue à plusieurs reprises des positions du critique ou du chercheur universitaire –, rassemble dans ce recueil des textes divers (articles, préface, catalogue d'exposition, interventions publiques, entretiens et conversations semi-privées enregistrées), de provenances, de genres et de tons différents. Ces textes hétérogènes sont reproduits dans leur intégralité, sans retouches ni réécriture, cependant resitués dans leur contexte propre et leurs circonstances de parole particulières, au moyen de pages intercalaires qui réfléchissent sur le passage du temps et l'altération de la perception⁹. Cet effet de variations, de portrait fragmentaire *in progress* n'élimine pas complètement une certaine perplexité du lecteur, suscitée par le retour de passages déjà lus, l'effet non masqué des redites – ce qui est plutôt rare, même pour un recueil de ce genre. L'ensemble produit ainsi un effet *unheimlich* assez curieux, surtout au début, et qui tient à ce va-et-vient entre le passé et le présent, la trace écrite et sa réactualisation, restituée en une sorte de travail de deuil qui se fait précisément, comme chez Kantor, à travers les reprises et les répétitions. Ainsi, paradoxalement, bien loin de seulement agacer comme cela pourrait être le cas, ce choix de conserver tels quels ces accompagnements critiques tout en les utilisant dans un certain montage comme autant de *ready-made*, selon l'esthétique propre à l'artiste, s'avère tout à fait cohérent et plus encore, se révèle, à un niveau plus profond, une réponse – et le témoignage est toujours une réponse à l'autre – à son esthétique, qui se trouve en quelque sorte assumée jusque dans le style choisi pour lui rendre hommage. L'effet de « retour » et de hantise propre à l'œuvre de Kantor se trouve ainsi fortement réinscrit du point de vue du spectateur-lecteur, de manière plus ou moins consciente et concertée. Comme si la compulsion de répétition ne laissait pas intact le texte du témoin lui-même, qui devient une sorte de créature kantienne... On pourrait interpréter en ce sens la reprise vraiment insistante d'un texte à l'autre de ces longues énumérations faisant tableau qui tentent une traduction, sur le plan de l'écriture, de la perception telle qu'elle est déstabilisée par Kantor. C'est peut-être dans ces *ekphrasis*¹⁰ burlesques et inquiétantes, qui donnent mieux à *voir* que n'importe quel enregistrement, que la transmission de l'art disparu de Kantor se fait la plus effective. Il serait

9. Remarquons qu'il y a quelque problème à mettre sur le même plan des situations d'énonciation aussi différentes et surtout à accorder aux idées énoncées par Kantor le statut quasi sacré de dogmes ou de prescriptions en vertu d'une autorité jamais questionnée dans ces pages. Où l'on voit que l'emprise du maître sur ses acteurs, mais aussi sur ses critiques, était redoutable... On interrogera dans le même sens la place démesurée qu'occupe ici la biographie...

10. Elles servent de point de départ à chaque commentaire des spectacles, ou presque (p. 48, 61, 146, etc.).

intéressant de les lire comme des tentatives de transposer au plus près, mais dans un autre langage, les effets d'effraction, d'arrachement, de *dynamis* aussi produits par ce théâtre. Écrire Kantor serait alors une autre façon de recréer son théâtre disparu, en le faisant passer à une autre scène...

De manière répétitive donc, sinon compulsive, Scarpetta retrace de manière utile quelques-uns des signes les plus importants de l'art de Kantor : le recours à des événements référentiels, historiquement connotés mais « dégradés » en un « art à la fois complètement figuratif [...] et complètement abstrait (dans leur montage, leur syntaxe) » (K, 73); l'utilisation singulière du corps de l'acteur traité comme matériau plastique; le rôle de la composition, pensée ici en termes picturaux ou musicaux; l'hétérogénéité des effets visés, combinant tragique et grotesque, sacré et profanation, pathos et dérision... Le critique circonscrit aussi les traits fondamentaux de l'art théâtral de Kantor, qu'il se plaît à synthétiser autour de quelques idées-force, soit la revendication radicale d'une « autonomie » de la mise en scène (la filiation à Artaud, présente tout du long mais non revendiquée comme telle, aurait certes mérité d'être examinée plus sérieusement, surtout pour un artiste supposément, miraculeusement ?, affranchi de toute influence); le rejet de toute forme de psychologie, de représentation, de personnage, de situation au profit de volumes, mouvements, visions, figurations déréalisées; le parti pris d'un théâtre « à la première personne », hautement subjectif (là encore, la question de la subjectivité et du narcissisme, du contrôle et de la perte de contour du « moi » démiurgique aurait nécessité quelque approfondissement), exerçant son pouvoir sur « toute une communauté d'acteurs, lui appartenant intrinsèquement » (K, 208)... Ce dernier point confinant à la possession quasi physique de l'Acteur par le Maître ne laisse pas d'inquiéter le lecteur, mais apparemment pas le critique qui ne remet en question aucune conséquence ou limite (im-passe ?) de la pratique de Kantor, lui déniait du coup toute possibilité d'héritage¹¹, geste pour le moins étrange si le propos était d'assurer une transmission.

11. On lit en effet ces lignes conclusives avec un certain étonnement : les épigones, « proclamés ou non », de Kantor ne produiraient que des « pastiches affaiblis », « au lieu d'avoir tiré des leçons de l'expérience singulière hors de laquelle ces formes perdent toute leur portée. J'aimerais simplement indiquer, ici, au terme de cette plongée rétrospective, les quatre aspects fondamentaux, selon moi, de cette singularité – par lesquels l'art de Kantor ne ressemble à aucun autre, et par lesquels *aucun autre, actuellement, ne peut prétendre en être l'héritier* » (K, 206. Je souligne). Querelle d'héritage, dira-t-on : mais qui au juste disposera du legs de Kantor ? Et qui le déclarera légitime ou illégitime ?

Plusieurs arguments de ce livre appelleraient également discussion, notamment la construction insistante de Kantor en figure héroïque de la modernité éthique¹². L'argument du constant déphasage de l'artiste par rapport aux grands courants esthétiques du siècle est sans doute commode pour en faire une sorte de saint de la Subversion, mais il ne laisse pas de devenir quelque peu suspect, notamment par rapport aux avant-gardes¹³ : poser, par exemple, que « l'enfer totalitaire a peut-être aussi été "le passage à l'acte" du programme symbolique des avant-gardes » (même s'il s'agit d'un texte de Scarpetta daté de 1983), c'est, me semble-t-il, encore succomber à une rhétorique hyperbolique qui ne s'est pas complètement dégagée... des avant-gardes.

Scarpetta saisit bien par contre l'un des paradoxes les plus fascinants de l'art de Kantor, ce qu'il nomme assez joliment sa « diagonale du temps », Kantor accordant « à un art précaire, éphémère, en principe voué à disparaître avec l'artiste, le même souci, la même précision, la même ambition que s'il avait travaillé à une œuvre plastique destinée à durer pour l'éternité » (K, 18). Non seulement abolit-il ainsi les critères de distinction entre art majeur et art mineur, mais il parvient à faire communiquer les arts entre eux autrement et à échanger leurs propriétés respectives :

dans son théâtre (art des corps vivants, donc éphémères), il y a une rigueur et une minutie dans l'assemblage des signes qui répondent au souci d'« éternité » propre à la peinture (c'est le paradoxe majeur de son art théâtral) : il fonctionne comme s'il devait traverser les siècles, alors même qu'il est condamné à disparaître à plus ou moins brève échéance); sa peinture, au contraire, possède un caractère étrangement éphémère, fugitif (comme si elle devait se conserver dans la mémoire, plutôt qu'être contemplée comme un objet durable) (K, 112).

12. Le ton apologétique de l'ensemble force à l'occasion un peu la note : « Il est certain, lit-on dans l'« Épilogue », même pour ceux qui n'ont jamais assisté, de son vivant, à l'un de ses spectacles, ou qui n'y ont eu accès qu'à travers des archives, des photos, des témoignages, des enregistrements vidéo, qu'il y *aura eu*, au *xx^e* siècle, dans le domaine du théâtre, au moins *une* expérience dont la puissance d'ébranlement continue d'aimer les rêves, les fascinations, les passions. Le régime actuel de cette œuvre, en somme, c'est le futur antérieur » (K, 203). Ce statut de l'exception unique et exclusive paraît pour le moins exagéré. Quant au « futur antérieur », n'est-ce pas le temps de toute œuvre digne de ce nom ?

13. Paradoxalement, Scarpetta ne cesse de souligner le décalage de Kantor par rapport à tous les mouvements esthétiques majeurs du siècle, dont il s'affranchirait « souverainement » (K, 201) sans jamais en subir les influences stérilisantes, alors qu'il aurait en même temps « été *en phase* avec les grands courants de la modernité occidentale » (K, 194).

Cette proposition quant au temps et à la durée/permanence (la rémanence de l'immatériel) me paraît non seulement une description très juste des transferts esthétiques à l'œuvre dans l'art de Kantor, mais elle souligne aussi un autre relais opéré ici par le metteur en scène quant au rêve ancien qui hante la modernité depuis les Romantiques allemands (au moins) jusqu'à Baudelaire et Mallarmé et au-delà, à savoir le passage entre les arts, qui se trouverait peut-être ici délivré, ou est-ce seulement un détournement ?, du désir opératique de l'œuvre totale. Scarpetta note avec raison qu'il n'en va pas seulement ici « d'une simple transposition d'un art sur un autre ou d'un transfert de formes », le plus important n'étant pas de faire du théâtre le champ d'application de la peinture, par exemple, mais bien « la position subjective, et même éthique, à l'œuvre dans ce franchissement : la *nécessité intérieure* traversant les deux champs d'opération – et produisant, à chaque fois, une rupture, une effraction, un passage dans l'"autre dimension" » (K, 191-192). Quoi qu'il en soit, ce double rapport à la durée *et* à la disparition persiste comme l'une des leçons les plus actuelles de la pratique de Kantor.

Il conviendrait également d'examiner de manière beaucoup plus précise ce qu'il en est de Kantor comme insatiable recycleur lui-même, notamment son rapport d'appropriation, de dévoration et d'incorporation pour le moins intense de certaines œuvres : je pense tout particulièrement ici à ce qu'il fait des œuvres de Craig, de Schulz (*La Classe morte* sort d'une de ses nouvelles et du *Ferdynand* de Gombrowicz, son grand rival), de Witkiewicz... De ce dernier, il disait qu'il travaillait *avec* lui¹⁴ : encore faudrait-il voir ce que cela veut dire en termes d'énergie destructrice dans l'appropriation, voire de défiguration, de broyage, poussé ici très loin, jusqu'à ce que le texte de l'autre soit devenu méconnaissable... La lecture de Kantor semble toujours éruptive, rageuse, pulvérisante, rien qui pourrait facilement se décrire selon les règles d'une intertextualité classique, on le pressent. Quel rapport ici au texte, au texte comme *reste* ? Comment s'en prend-il aux fantômes de l'autre, comment en hérite-t-il et s'en charge-t-il ?

Finalement, demeure le problème de la transmission d'un art disparu, et la question du témoignage et du posthume qui lui est nécessairement liée et qui anime tout ce recueil. En quoi, se demandera-t-on, ce problème est-il spécifique au « cas » Kantor ? Une bonne partie des arts de la scène, pour ne

14. Scarpetta rapporte cette phrase : « (par exemple, il ne dit pas : "Je mets en scène une pièce de Witkiewicz" – mais : "Pour ce spectacle, je joue avec Witkiewicz") » (K, 104).

pas dire du théâtre en général (je pense à Artaud, ou même à Molière et Racine, sans parler des performances contemporaines), ne pourrait-elle pas être interrogée dans le même sens ? Qu'est-ce qui, dans l'expérience de Kantor, donne un *relief* particulier à cette question ? Est-ce le fait qu'il l'ait si lucidement prévu et questionné dans son art, de son vivant ? On se rappellera ses propos, confiés à Philippe de Vignal :

Vous savez bien que mes spectacles sont dans la mémoire des spectateurs et des critiques [...] mais que, de toute façon, quand ces gens mourront aussi, ce sera vraiment fini, et il n'y a aucun enregistrement qui puisse donner quelque chose. C'est fascinant de penser que mon art mourra avec moi, même si mes acteurs peuvent pendant quelque temps encore jouer mes spectacles (K, 19).

Je ne suis pas sûre d'être convaincue par le pathos qui entoure ces déclarations du « jamais plus », position reprise et défendue, non sans quelque âpreté, par Guy Scarpetta dans sa critique de la représentation « posthume » de *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, le dernier spectacle inachevé, par les acteurs du Théâtre Cricot après la mort de Kantor (K, 185). Faut-il vraiment prendre à la lettre les « volontés » du maître ? Et qu'est-ce qui en serait une exécution fidèle ? La mort, Kantor n'a cessé de nous le rappeler, c'est non seulement ce qui ne passe pas, mais c'est aussi ce qui ne cesse de travailler en nous (c'est le sens de l'expression si galvaudée de « travail de deuil », récupérée en « réparation » ou en thérapeutique), c'est ce qui ne cesse de nous altérer en laissant l'autre revenir. Pourquoi serait-il l'exception à sa propre leçon de mémoire, où le passé ne cesse de nous « réarriver » ? Pourquoi devrions-nous craindre de perdre la mémoire de son art ? Parce que nous l'aurions perdu de vue ? Peut-être au contraire est-ce seulement à ce moment que Kantor commence vraiment à se survivre, en nous faisant renoncer à l'image pour elle-même (ce pourquoi tous les enregistrements du monde seront toujours à côté de la Chose de l'art), pour libérer toutes les autres qui y étaient encore retenues... Il sera au contraire passionnant et nécessaire de voir ce que deviendront ces créations, personnages et objets, quand il ne les commandera plus au doigt et à l'œil¹⁵. Je ne crois pas que ce moment, dix ans après sa

15. Voir, dans ce numéro, l'article de Brunella Eruli, qui analyse de manière très intéressante les transformations qui avaient déjà commencé de déplacer, sinon de destituer Kantor à l'intérieur même du parcours de son œuvre, et tout particulièrement dans ses dernières pièces où, de créateur démiurgique, il s'effaçait graduellement lui-même en figure (avalée ou ravalée dans la représentation même), personnage et acteur de sa propre œuvre.

mort, soit encore venu, mais on n'a pas à craindre de s'adresser à lui. Comme pour Ulysse, ou le spectre de Hamlet qui font retour dans *Je ne reviendrai jamais*, notre responsabilité demeure d'inventer une autre façon de converser avec les morts : « *Thou art a Scholler, speake to it Horatio [...]. Question it* ». La question est toujours d'actualité et je laisse le dernier mot au fantôme qui me hante : « On hérite toujours d'un secret – qui dit “Lis-moi, en seras-tu jamais capable ?” » (Derrida, 1993 : 40). En sommes-nous, en serons-nous capables ?

S'inspirant de la réflexion élaborée par le critique Guy Scarpetta dans *Kantor au présent*, un recueil d'essais tournant autour du travail de l'homme de théâtre, artiste et peintre disparu en 1990, l'auteur interroge la question de la mémoire et de la transmission d'un art théâtral lui-même entièrement voué au travail de deuil et au recyclage des matériaux historiques, autobiographiques et culturels, un art de la mise en scène si lié à son créateur qu'il était destiné dès sa conception à disparaître avec lui. Contre la fascination pour un passé réifié ou les emprunts ludiques de la postmodernité, l'œuvre de Kantor appelle au contraire à une réinscription critique de la mémoire, héritage qui ne va pas sans questionner en retour fortement la responsabilité du témoin-spectateur, d'autant qu'il n'aura plus accès à la représentation de ces œuvres théâtrales.

Inspired by critic Guy Scarpetta's reflections in his latest book *Kantor au présent*, a collection of essays dedicated to the work of this artist, painter and man of the theatre who died in 1990, the author questions the memory process and the transmission of an art which is entirely mobilized by the workings of mourning and the recycling of historical, autobiographical and cultural materials. Because Kantor's bringing into play revealed such an acute involvement into the re-setting of his own « life and times », it had, such was the master's wish, to pass away with him. A paradoxical desire on his part, since his work takes a firm stand against any fascination toward a reified past or the superficial borrowings of a certain postmodernity, calling on the contrary for a critical reinscription of memory in its most complex constructions. This legacy strongly probes in turn the spectator-witness's responsibility, and even more so that he will never more directly experience the staging of the artist's plays.

Professeur titulaire au Département d'études françaises de l'Université de Montréal, Ginette Michaud est l'auteur de plusieurs essais consacrés notamment à Roland Barthes, James Joyce et Jacques Ferron. Elle a dirigé plusieurs ouvrages collectifs et numéros de revues; ses articles ont paru tant au Québec, au Canada qu'à l'étranger. Directrice de la revue Études françaises de 1991 à 1994, elle a fait partie de 1987 à 1994 du comité de rédaction du magazine culturel Spirale, auquel elle collabore toujours régulièrement.

Bibliographie

DERRIDA, Jacques (1993), *Spectres de Marx*, Paris, Galilée.

DERRIDA, Jacques (1996), *Résistances de la psychanalyse*, Paris, Galilée.

ERULI, Brunella (1986), « Kantor's objects », dans Anna HALCZAK (dir.), *Cricot 2 Theatre Information Guide*, Cracow, Center of Cricot 2 Theatre.

MAJOR, René (1999), *Au commencement : la vie la mort*, Paris, Galilée.

MAJOR, René (2002), « Derrida, lecteur de Freud et de Lacan », à paraître dans *Études françaises*, « Derrida lecteur » (hiver 2002).

RANCIÈRE, Jacques (2001), *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée.

SCARPETTA, Guy (2000), *Kantor au présent. Une longue conversation. Essai*, Arles, Actes Sud / Académie expérimentale des théâtres. (Coll. « Le Temps du théâtre ».)

Présence et absence : Kantor en scène

« A force de regarder de près la réalité, l'œil n'est plus capable de distinguer ses particularités, il n'y a qu'une ombre obscure derrière laquelle se profile un vide infini... bleu... noir » (Kantor, 1982 : 132). Kantor a écrit ces lignes dans les années 1960, après une visite au Musée d'histoire naturelle de Paris, au cours de laquelle la découverte de la structure profonde et invisible de la matière aurait, de son propre aveu, changé sa manière de concevoir le réel. On pourrait sans peine affirmer que son œuvre a joué le même rôle auprès de ses critiques les plus attentifs ou de ses spectateurs les plus fidèles.

Le recul que la disparition de l'artiste a imposé et les changements provoqués par les mutations politico-culturelles des dix dernières années ont contribué à déplacer la perspective de lecture de son œuvre. Situer et replacer la production de Kantor dans le contexte actuel permet aussi de lui accorder un regard neuf.

Kantor a toujours beaucoup écrit, accompagnant son travail de mise en scène de notes, manifestes, documents, partitions et essais. Au cours de nombreuses interventions publiques (interviews, émissions télévisées, débats, rencontres), ses formules efficaces et percutantes ont fini par créer un véritable lexique. Lors d'une interview, Kantor a dressé pour moi la liste de ses *a priori* et des concepts qu'il aimait ou qu'il détestait : « la réalité du rang le plus bas », les matériaux bruts, l'intervention du hasard, l'objet *ready-made*, les acteurs de Cricot définis comme des acteurs non professionnels, les dates de ses tableaux abstraits ou de ses premiers emballages, la signification de sa

présence sur scène comme chef d'orchestre pour briser l'illusion théâtrale... Parce qu'ils n'étaient pas soumis à la critique ou à la discussion, tous ces mots clés et ces concepts ont fini par faire écran à une lecture plus libre de son œuvre et nous ont empêchés de suivre leur évolution tout au long de la pratique scénique de leur concepteur.

Car l'œuvre de Kantor est bien traversée par des perspectives parfois divergentes (la réalité et l'au-delà) comme par des doutes qui témoignent d'un travail de recherche exigeant, obsédant même, et qui n'a pas toujours été entendu. Dans *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, Kantor parle sur un ton ironique de la « magnifique réussite de (s)a théorie et de (s)a méthode », phrase qui sonne comme un désaveu de toute grille conceptuelle bien définie. La présence constante de Kantor sur scène et hors de la scène a fait écran (en ce qui me concerne du moins) au déchiffrement d'une signification plus complexe que celle autorisée – ou imposée – par Kantor lui-même, et trop souvent, peut-être, reprise par ses critiques.

Recyclage biographique

En préalable à une lecture de la signification de sa présence en scène, toujours évoquée pour souligner la singularité de sa conception théâtrale, arrêtons-nous d'abord sur le « recyclage » que fait Kantor des éléments de sa propre biographie. Cette perspective critique m'a été suggérée par Kantor lui-même qui, d'une pièce à l'autre, revient sans cesse sur certaines épisodes de sa vie pour les déformer en approfondissant ou en transformant leurs significations. Ces modifications permettent de nuancer l'interprétation de sa présence sur scène soit comme individu, soit comme artiste.

Ce qui rend si singulière l'œuvre de Kantor, c'est l'utilisation depuis 1975 – c'est-à-dire après la révélation de *La classe morte* –, d'un matériel autobiographique traité comme un matériel parmi d'autres, comme un objet *ready-made* extrait de la vie réelle. Visant en apparence l'universalité d'expériences historiques fondamentales, constitutives de l'homme contemporain (la guerre, la mort, la violence, la peur), la dimension autobiographique se double d'une réflexion esthétique où le vécu individuel de Kantor est transcendé dans une métaphore universelle. Pour le maître de Cracovie, il s'agissait moins de « se » dire en tant qu'individu que de poser le problème de l'art comme lieu de l'imagination, de la représentation et de la mémoire. Kantor voulait libérer le théâtre des charmes dangereux de l'illusion en privilégiant les formes de la

réalité du « rang le plus bas », abandonnées et trouvées, disait-il, sur le bord d'une poubelle, résidus d'un vécu lointain. Dépourvus de toute fonction pratique, de toute réalité psychologique, ces « personnages », ces matériaux pris entre la vie et la mort sont traversés par des impulsions qui aboutissent à des gestes mécaniques, à des actions répétées, à des mots ressassés dans des engrenages coincés. Cet état d'éternelle absence se produit dans un espace-temps immobile, après la fin de l'Histoire, alors que les situations continuent de se produire selon le rythme immuable de l'agrégation et de la dispersion de la forme.

La disparition de l'artiste nous prive aujourd'hui de sa présence physique, mais elle nous permet aussi de nous interroger sur les véritables motifs de sa présence en scène, cette présence qui jouait comme un leitmotiv unissant des spectacles aussi différents que *La classe morte* ou *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*. On peut aussi considérer les différences entre *Wielopole, Qu'ils crèvent les artistes !* et *Je ne reviendrai jamais* comme les marques des étapes d'une œuvre qui reste à lire dans sa globalité et dans sa totalité, jusqu'au renversement radical de *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*. Kantor considérait comme capital ce spectacle, qu'il a terminé pratiquement la veille de sa mort, peut-être parce qu'il annonçait le terme d'une quête qui n'a pris fin qu'avec la mort de l'individu Kantor. « *Una attesa molto importante* » était le titre donné par Kantor au cycle des manifestations qui se sont déroulées à Bari, en Italie, en 1982, autour de l'intégrale de son œuvre (à l'époque, il parlait d'une trilogie composée de *La classe morte*, *Wielopole-Wielopole*, *Qu'ils crèvent les artistes !*).

Kantor est mort le 8 décembre 1990. Il devait partir le lendemain matin pour Toulouse, y installer sa troupe et régler les derniers raccords techniques d'*Aujourd'hui c'est mon anniversaire* dont la première était prévue pour le 4 janvier 1991. Le fait que ce spectacle n'ait pas été terminé ne saurait être un obstacle à sa prise en compte, c'est-à-dire à l'analyse détaillée des documents et des enregistrements des répétitions qui prouvent son degré d'accomplissement conceptuel et scénique. Souvent, l'ébauche ou l'œuvre inachevée est aussi éloquente – et parfois plus – que l'œuvre parachevée.

Ce spectacle est important non seulement par son évidente valeur testamentaire, mais aussi parce qu'il marque un bouleversement du discours théâtral de Kantor, en particulier dans le changement du statut de sa présence sur scène. C'est peut-être pour cette raison que ce spectacle a troublé et surpris autant que dérangé ses aficionados. Mais Kantor avait décidé de briser le

cadre, voire le carcan conceptuel dans lequel il se sentait enfermé. Un spectacle choc, et puis « qu'ils crèvent les critiques » !

Ce virage s'amorçait déjà dans *Je ne reviendrai jamais*. Il a été tragiquement négocié par sa disparition brutale : comme dans ses « emballages », lorsqu'il enveloppait un objet ou une personne pour rendre plus visible leur réalité et la signification de leur présence, l'absence de Kantor sur scène rend encore plus évident et perceptible le sens de sa présence. Ce point est crucial pour comprendre, rétrospectivement, le sens de sa démarche. La mort de Kantor évoque celle de Molière. Toutefois, dans ce dramatique coup de théâtre, comment ne pas lire la manifestation d'une conception chère à Kantor, celle du hasard salvateur qui renverse les situations ou permet de sortir des impasses artistiques. L'absence de Kantor sur scène devient ainsi un « geste » nécessaire, d'autant plus efficace qu'imprévu, qui rend visible et lisible une idée que l'artiste, de son vivant, ne pouvait inscrire que métaphoriquement dans son œuvre. Il suffit pour cela de penser à *Je ne reviendrai jamais* et, en particulier, à la séquence du mariage où Kantor apparaît au bras de « la fiancée morte » ; dans la première version du spectacle, Kantor célébrait les noces d'un mannequin de cire à son effigie et d'un cercueil. Cet objet, trop explicite et trop illustratif, fut ensuite remplacé par le personnage de la « fiancée morte », étrange Pénélope, figée dans son attente sans fin.

Kantor affirmait qu'il se tenait sur scène parce qu'il voulait occuper une situation « illégale », situation typique de tout artiste obligé par la société à se tenir dans ses marges. Il se décrivait comme le metteur en scène qui squatte le plateau, qui est là où on ne s'attend pas à le voir, renversant ainsi l'ordre établi, brisant les conventions de la représentation théâtrale déjà mises à mal et en péril par le fait même de « manipuler » la représentation de la mort, de « jouer » avec elle. Il posait ainsi, de manière implicite, la question fondamentale du bien-fondé de la place que chacun occupe, ne serait-ce que dans le lieu même du théâtre : ne sommes-nous vraiment que des spectateurs des événements qui se déroulent sous nos yeux ? Cette volonté de briser l'illusion théâtrale par la présence de quelqu'un qui « ne joue pas » était explicite à l'époque de *La classe morte* et de *Wielopole*, mais elle deviendra moins évidente dans les spectacles suivants, où Kantor est devenu un acteur, le mannequin, le double de lui-même.

Kantor en double de lui-même

Dans une interview que j'ai réalisée pour la télévision suisse, Kantor admettait le changement amorcé dans *Qu'ils crèvent les artistes !* :

Dernièrement, j'ai réfléchi à la question et à tout ce qu'on dit au sujet de ma présence sur scène. La raison de ma présence n'est pas seulement de jouer le rôle de destructeur de l'illusion. Je me suis rendu compte que je suis un peu acteur et que cela est nécessaire pour que la pièce, pour que le spectacle soit plein.

Qu'est-ce que je fais ? Je suis celui qui fait entrer les acteurs. Qui a choisi les acteurs ? Et tantôt je suis satisfait, tantôt je ne suis pas content, et même de temps en temps je suis furieux. Alors le spectateur a l'impression que je joue le rôle de l'auteur ; dans les pièces des futuristes, l'auteur insatisfait de l'action commençait à vociférer. Dans *La baraque foraine* de Blok, l'auteur interrompt l'action parce qu'il ne reconnaît plus sa pièce.

Voilà mon rôle. Je suis un peu acteur, spécialement dans le dernier spectacle *Qu'ils crèvent les artistes !* : je fais entrer toute une bande de gens qui, dès qu'elle est sur scène, se conduit comme si elle ne tenait pas compte de ma volonté. Je deviens celui qui est dans les mains des acteurs. Voilà, cela est mon rôle : je suis un peu acteur. Voilà la nouvelle interprétation de ma présence sur scène (1996 : 16-17).

La présence de Kantor sur scène a connu différentes étapes : la toute première, liée aux happenings des années 1960 et 1970, se déroulait dans des espaces non théâtraux (galeries, plages, etc.). L'artiste avait alors pour rôle d'organiser les mouvements du public : il fallait contrer ou entraver la tendance des spectateurs à occuper des espaces où l'action aurait pu évoluer, et protéger les acteurs des mouvements imprévus d'un public en mouvement. N'oublions pas que c'est dans l'espace non théâtral d'une galerie d'art, la galerie Krystofori, qu'ont été conçus et représentés les spectacles de la première phase de Cricot2.

Dans *La classe morte*, la corde qui sépare le public de la scène inaugure une nouvelle conception, plus théâtrale, de l'espace scénique en dressant une frontière, symbolique et conceptuelle entre la vie et la mort, entre la réalité et sa représentation. Kantor affirmait ainsi que l'événement théâtral devait se

dérouler dans un espace réservé, voire marginal, méprisé et socialement invisible.

Avec *Wielopole-Wielopole*, premier spectacle dont Kantor signe le texte, un autre virage se produit : en utilisant son expérience personnelle, il devient par sa présence le témoin et le garant de la réalité des événements présentés sur la scène. Il utilise comme « objets préfabriqués » les noms de ses parents, de ses tantes et de ses oncles, la photo de son père à l'armée et le nom de Wielopole, le lieu où il est né. De manière explicite et même provocatrice, il évoque sa vie à travers des personnages « calqués » sur ceux de sa famille. Sur la scène évoluent aussi des « imposteurs », c'est-à-dire des acteurs qui représentent ce qu'ils ne sont pas, comme ils le font d'habitude : ces personnages louches se sont appropriés des entités enfouies dans les strates les plus obscures de sa mémoire personnelle, d'où ils surgissent pour disparaître aussitôt, prêts à assumer d'autres identités tout aussi provisoires.

Le personnage qui s'est approprié l'identité du père de Kantor prononce la formule du mariage et se nomme « Moi, Marian Kantor... » sous le regard de Kantor, qui assiste ainsi à l'activation des clichés de sa mémoire. La composante autobiographique est ici affichée, car les personnages sont « calqués » sur la famille du metteur en scène et se nomment avec leurs noms réels. Personnage de (et dans) sa propre représentation, Kantor joue le rôle du metteur en scène en train de mettre en scène les fantasmes du créateur Kantor, de l'homme Kantor utilisant les histoires de sa vie comme des matériaux prêts, des objets *ready-made* pour construire son œuvre. Ces objets accompagnent et accentuent l'instabilité de tout souvenir, car leur superposition fait apparaître, par transparence, des images inattendues, des collages blasphématoires : la propre mère de Kantor peut prendre la forme d'une pauvre idiote du village, le père celle d'un soldat aveuglé par ses fonctions mécaniquement accomplies.

Dans *Wielopole*, la référence autobiographique et le registre de la confession intime justifient la présence de Kantor sur scène, qui devient ainsi l'auteur et le spectateur de sa propre histoire; par là, sa présence perd tout caractère de clandestinité et, au contraire, cautionne la construction et le fonctionnement de l'espace scénique. Depuis, Kantor n'a jamais cessé de se représenter sur scène, montrant ainsi sa quête des liens unissant la réalité du vécu personnel, les souvenirs échappés de la « pauvre chambre de l'imagination », à celle présentée sur scène.

La mémoire en scène

Chez les orateurs classiques, la mémoire était représentée comme un parcours dans un espace donné; chez Kantor, l'espace de la scène représente le fonctionnement de sa mémoire. Ses personnages deviennent l'incarnation de formes rhétoriques à travers lesquelles s'exprime son imaginaire : le plateau devient la « pauvre chambre de mon imagination », métaphore concrète du fonctionnement de la mémoire avec ses parcours en boucle, ses constructions fragmentées, la superposition d'éléments réunis sans ordre apparent, la simultanéité et la déformation des images, le mélange de réalité objective (les photos) et de reconstitution subjective. « L'antichambre » de la pauvre chambre n'est plus seulement une invention permettant un escamotage technique (assurer les entrées et les sorties des acteurs), mais elle établit un dispositif spatial que Kantor gardera dans tous ses spectacles. Cet espace est celui de la mémoire plus profonde, du mystère, de l'inconnu : c'est de là que surgissent les morts, de ce que l'on pourrait appeler, recourant à un autre vocabulaire, le subconscient. Dans cet espace, Kantor « représente » (et il « est » en même temps) le créateur et le témoin de son imaginaire en action. Les personnages qui occupent la scène deviennent ainsi des « apparitions » et les images (les clichés photographiques) qui se succèdent sur scène ne sont pas une représentation, du « théâtre » donc, mais ils deviennent les éléments d'un flux d'états de conscience ou de mouvements de l'imaginaire concrétisés sur la scène en temps réel. Par ce dispositif, Kantor donne un statut de « réalité » non factice aux formes présentées sur la scène. Comme Velasquez se peignant en train de peindre dans les *Meninas* (tableau qui hante Kantor et qui se retrouve souvent dans sa peinture et dans ses pièces), Kantor se met en scène en train de mettre en scène, entouré des images issues de son imagination; comme le fait également Malcewski – peintre symboliste qu'il chérissait – dans *Melancholia*, ce tableau qui a influencé la disposition des personnages dans plusieurs scènes de *Qu'ils crèvent les artistes !* ou de *Je ne reviendrai jamais*.

En jouant le metteur en scène clandestin, surpris par un lever de rideau intempestif, Kantor focalise l'attention sur une présence qui ne « joue » pas, qui ne se « représente » pas, mais qui « incarne » l'absence de jeu, se proposant ainsi comme un échantillon de réalité brute, immédiate, antérieure à toute opération d'adaptation esthétique. Kantor a tenté de faire de lui-même un *ready-made*. La théâtralisation de ses souvenirs accentue leur statut fragmentaire et instable, montrant que la linéarité de tout récit est impossible, et interdit toute velléité d'interprétation : d'où la reprise d'un même personnage

d'une pièce à l'autre (annonçant le thème majeur du dernier Kantor, celui du « retour ») pour exprimer des réalités éloignées dans l'espace et dans le temps. Cette reprise effectue leur condensation, même si ce n'est que d'une manière discontinue, en une seule et même image tirée des clichés de la mémoire individuelle. Dans *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, par exemple, le personnage du prêtre Smietana – une réplique de l'aumônier de *Wielopole* (l'oncle de Kantor, curé à Wielopole lors de la Première Guerre mondiale) – reprend les mots emphatiques que prononce d'une voix émue le « véritable » père Smietana, l'authentique curé du véritable Wielopole lors de la représentation du spectacle du même nom dans l'église du village en 1980. Dans le spectacle, le personnage du prêtre somnole, comme s'il attendait d'être appelé sur le devant de la scène; on entend d'abord une voix enregistrée, voix réelle donc, mais déréalisée par la distance dans le temps. Les paroles enregistrées sont reprises et répétées par l'acteur jouant sur scène le rôle du prêtre qui, ainsi, se les approprie. Le curé termine son discours en souhaitant à « Monsieur le professeur » de « vivre cent ans ». Vœu qui n'a pas été réalisé et qui devient à la fois ironique et touchant.

Par ce jeu de rappels internes à son œuvre (dont *Je ne reviendrai jamais* est un exemple saisissant), Kantor montre comment la réalité et la représentation se relaient sans cesse et souligne que même la réalité factuelle, documentaire, n'est que représentation, répétition. Il pose ainsi, de manière implicite, le problème de l'existence et du statut de l'original par rapport aux copies produites par la répétition de situations, qui en sont des variantes. Dans cette perspective, l'utilisation conceptuelle et pratique du *ready-made* est essentielle pour entrer dans le vif de la démarche de Kantor quant à ses rapports avec la matière et la représentation. La fascination exercée sur Kantor par l'œuvre de Schwitters et de Duchamp est connue. Le *ready-made* affiche la présence immédiate de l'objet réel, tout en renvoyant à l'idée de répétition, de réalité recyclée ou détournée, car l'objet, extrait d'un contexte pratique et non artistique, y devient le porteur de valeurs esthétiques ou reconnaissables comme telles.

Dans le *Cratyle* de Platon, Socrate montre que la meilleure reproduction de Cratyle implique nécessairement une différence d'avec Cratyle, puisqu'il ne peut y avoir deux Cratyle possédant chacun sa propriété fondamentale, qui est d'être lui-même et donc unique. Comme toute répétition pose la question de l'original, le réel – d'après Derrida – pourrait être défini comme ce qui est sans double. Pour Kantor, il est impossible de démêler la répétition de

l'original, car tous les personnages sont les doubles d'un personnage réel perdu et oublié dont il ne reste que des copies; eux-mêmes sont des revenants, au sens fort du mot : ils reviennent du pays des morts, du pays de la mémoire. Pour rétablir leur unicité et donc donner à leur présence la marque d'une réalité authentique, ils doivent retrouver et atteindre le lieu fondateur de leur identité : le mythe d'Ulysse et de son retour à Ithaque, mythe ancré dans la culture littéraire et politique polonaise, est le symbole de ce retour aux sources. Kantor l'emprunte à Wispianski, dont il a mis en scène le *Retour d'Ulysse*, en 1942, à l'époque du théâtre clandestin, en pleine occupation allemande. Même s'il donne comme titre à l'une de ses pièces *Je ne reviendrai jamais*, l'idée du retour hante Kantor. Par le mythe du retour d'Ulysse, Kantor associe l'évocation de son passé à la conscience d'un impossible retour. Ulysse devient ainsi une sorte d'*alter ego* d'autant plus troublant que son image se superpose à celle du père de Kantor qui lui, ne « reviendra jamais » puisqu'il est mort à Auschwitz, où il avait été interné comme prisonnier politique pour son appartenance à un groupe nationaliste anticomuniste et antinazi. La lecture du télégramme officiel annonçant sa mort des suites d'une crise cardiaque préfigure celle de Kantor lui-même, qui mourra lui aussi d'une crise cardiaque. Dans *Je ne reviendrai jamais*, le mannequin du père apparaît sur scène ligoté à un poteau; cette image, qui rappelle étrangement l'iconographie du Christ, renoue avec l'imagerie typiquement polonaise unissant dans la même image le Christ crucifié et la Pologne martyre. Lors de la présentation du *Retour d'Ulysse*, Ulysse « revenait » dans une Ithaque occupée par les usurpateurs. Comme s'il ne fallait qu'attendre le moment propice. Mais dans *Je ne reviendrai jamais*, Ulysse affirme qu'il ne pourra plus jamais revenir à Ithaque, au pays de sa jeunesse : le retour comme l'espoir sont désormais impossibles.

Tous les personnages de Kantor incarnent cette aspiration à retourner à Ithaque après un long voyage au cours duquel ils ont été obligés d'assumer des faux-semblants et de devenir des formes factices, des copies de ce qu'ils avaient été autrefois. Déjà, en raison de ce statut de faux-semblant, ils ne pourront plus jamais atteindre Ithaque : leur retour ne peut se faire que sur un plateau, où la représentation et l'image sont les seules vérités possibles.

Dans *Qu'ils crèvent les artistes !*, Kantor se présente lui aussi sur scène à travers ses doubles : « moi enfant », jouant avec un chariot dont il n'a jamais réussi à reconstituer le système de ressorts, « moi en personne », « moi artiste ». Même si l'histoire du sculpteur polonais Veitt Stoss, auteur du retable de l'église de Cracovie, lui a été imposée par le hasard d'une commande – celle

d'un centre d'art de Nuremberg, ville où Veitt Stoss fut emprisonné et torturé –, elle permet à Kantor de mettre en scène la métaphore des relations entre l'artiste et le pouvoir. Les saints sculptés dans le retable ne sont-il pas des personnages quelconques et vulgaires obligés d'assumer les postures imposées par le maître au cours d'une séance de torture ? Le costume du personnage de Veitt Stoss, en particulier son écharpe et son chapeau, évoque explicitement la silhouette de Kantor qui affectionnait ces accessoires. Kantor a ainsi brossé son propre portrait « en artiste », confronté aux exigences de l'œuvre pour laquelle lui-même devient un matériau prêt.

Le personnage principal (pour autant que ce concept ait un sens dans les spectacles de Kantor) est un écrivain polonais décadent. Il est mourant. Tout ce qui se passe sur scène advient dans l'imagination de cet écrivain avec lequel Kantor s'identifie. Mais lorsque l'homme meurt, l'artiste meurt-il aussi ? Cette réflexion sur les rapports entre la vie et l'art, ce double statut, est par ailleurs concrétisée par les jumeaux Janitzki, acteurs présents dans tous les spectacles de Kantor. La présence de Kantor sur scène, dans *Qu'ils crèvent les artistes !*, exhibait une autre fragmentation, celle des souvenirs d'enfance et de l'image de soi en tant qu'artiste. Si cette image est incarnée par le personnage, c'est par cette incarnation que le personnage de Veitt Stoss s'est emparé du corps, de la réalité de son créateur. La copie a vampirisé son modèle.

Kantor parlait de l'œuvre d'art comme d'une pyramide dont on ne peut jamais percer le secret, mais qui peut servir à faire de l'ombre, soulageant ainsi la fatigue du passant. Mais il avait parlé aussi de l'œuvre d'art comme d'une prison. Les personnages de l'autel de Veitt Stoss ont été torturés pour assumer les postures prévues par le maître. Dans *Qu'ils crèvent les artistes !*, Kantor parle de cette torture, de cet enfermement qu'il ressentait au plus profond de lui-même. Il se sentait prisonnier de son propre personnage au point que, dans *Je ne reviendrai jamais*, il apparaît sur scène en même temps qu'un mannequin, copie de lui-même, comme pour souligner la différence entre le *ready-made* de sa propre réalité biographique et la réalité esthétique fabriquée par son double théâtral, entre son statut de personne et d'artiste et celui du personnage théâtral qu'il est devenu, mannequin inerte, ou peut-être autrement vivant, de lui-même. Ces différences s'inscrivent dans une dimension temporelle où les perspectives de la mémoire se chevauchent et se confondent : le mannequin, selon une coutume typiquement polonaise déjà utilisée dans *Wielopole*, est aussi son portrait funéraire, son double dans un temps futur.

Dans *Je ne reviendrai jamais*, tous les personnages de ses pièces précédentes sont convoqués sur scène – scène de sa mémoire – où ils se révoltent contre le pouvoir absolu de leur maître, de leur créateur. Situation parallèle et opposée à celle de *Qu'ils crèvent les artistes !*, où Veitt Stoss torture la réalité pour lui faire atteindre la sphère de l'art. À partir de cette pièce, Kantor joue de sa voix enregistrée, comme pour théâtraliser sa présence, qui devient la représentation d'une réalité disparue dont il ne reste d'autre trace.

Dès lors Kantor ne sera plus l'observateur de son imagination au travail, mais un acteur qui a un texte précis à réciter et des mouvements parfaitement définis et réglés à accomplir sur scène. Dans le texte qu'il prononce, Kantor déclare que nul ne peut revenir au pays de sa jeunesse. Le voyage de retour d'Ulysse est impossible, et Ithaque perdue à jamais. Dans *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, Kantor est sur scène, assis à sa table comme d'habitude, mais il est « habillé » en Kantor : il porte un large chapeau, alors qu'en ville il porte le plus souvent un béret. Il est lui-même et, en même temps, son personnage théâtralisé.

Dans *L'ordre du discours*, Michel Foucault considère le retour comme la possibilité de dire enfin ce qui était articulé silencieusement. Le nouveau n'est pas dans ce qui est dit, mais dans l'événement de son retour, car il s'agit de « dire pour la première fois ce qui cependant avait déjà été dit et [de] répéter inlassablement ce qui pourtant n'avait jamais été dit » (1971 : 28). Le retour touche aussi Kantor, qui « revient » sur scène pour y « répéter ce qu'il n'avait jamais dit ».

Et de nouveau je suis sur scène
 Je n'expliquerai sans doute jamais clairement et à fond cette
 « habitude »
 Ni à vous, ni à moi-même.
 Mais à vrai dire ce n'est pas « sur scène »
 Mais à la frontière.
 Devant moi : la salle,
 Vous, Mesdames et Messieurs, soit,
 (selon mon vocabulaire)
 la Réalité,
 derrière moi, ce qu'on appelle la scène
 et dans mon vocabulaire remplacée
 par les mots : Illusion, Fiction
 [...]

je ne penche
 ni d'un côté
 ni de l'autre
 avec inquiétude je regarde
 et jette un œil
 une fois vers l'un
 une fois vers l'autre
 et tout de suite après
 vers ce
 Magnifique Résumé
 de ma Théorie et de ma Méthode (1993 : 170).

Dans ce spectacle, trois artistes morts sont évoqués. Kantor considère qu'ils l'ont précédé sur le chemin de l'art : Maris Jarema, fondatrice du premier Cricot, peintre révolutionnaire, partisane de l'abstraction; Jonasz Stern, un peintre juif, rescapé d'une exécution, qui lui avait montré qu'on peut être prêt à tout, même à tuer, pour sauver sa vie; Meyerhold, mort sous la torture entre les mains de la police secrète de Staline, après avoir été glorifié par le régime. À travers ces artistes, Kantor met en scène sa propre mort, transformant la réalisation de cette prophétie en un *ready-made*, celui qui tôt ou tard (trop tôt, malheureusement) délivrera de toute ambiguïté la réalité représentée sur scène. Kantor imaginait des solutions fantasques. Il disait parfois, en riant (mais souvent la plaisanterie n'est qu'une manière de protéger une vérité difficile à évoquer), qu'il imaginait un spectacle où il se tuerait sur scène. Au cours d'une interview, il imaginait, pour ce spectacle, « une séquence qui se situera(it) après [s]a mort ».

Ne disait-il pas d'ailleurs que l'œuvre devrait appartenir à la mort, pour pouvoir être, comme la mort, « finie » ? Enfin immobile, le voyage de retour ayant pris fin :

Ô, Seigneur !
 accorde-moi
 cet instant unique et *rare*
 flou comme un souffle
 invisible
 comme
 un *trou* noir
 qui permettrait de créer
 dans l'INFINITÉ

quelque chose
qui réussit à être
FINI
Comme la mort
L'œuvre d'art (1977 : 277).

Dans *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, Kantor avait deux doubles : « mon ombre » et « mon autoportrait ». Devenu une image, son « autoportrait » sortait du cadre pour prendre place à l'intérieur d'une photo prise le jour de son anniversaire, où il figure avec sa mère et son père. La voix enregistrée de Kantor souligne la réalité de sa présence, mais, en même temps, dévoile le changement de statut subi par sa présence réelle : l'enregistrement est la trace, figée et par là reproductible, d'un instant de vie qui, lui, ne reviendra jamais.

Avec ce dernier spectacle, Kantor a défié le théâtre, la représentation, la duplication de la réalité, en y inscrivant sa propre mort, absence réelle, irrémédiable qui ne permet pas la répétition et qu'on ne peut représenter avec un cercueil de théâtre ni avec une absence feinte. Une absence qui ne permet aucun retour.

Cette fois-ci, Kantor a réalisé un *ready-made*, un vrai.

C'est pour cela que dans *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, Kantor est réellement présent sur scène.

L'auteur lit l'ouvrage de Kantor à la lumière d'un projet autobiographique audacieux et « résolument moderne » qui mène l'artiste, au fil de ses spectacles, non pas à mettre en scène et à « représenter » sa vie, mais son contraire, son absence, sa mort. Quelle serait alors la véritable signification de la présence de Kantor scène toujours considérée comme sa marque de fabrique ? La rupture d'un code théâtral, comme il disait lui-même, ou l'allusion à une réalité qu'on ne peut ni connaître ni représenter ?

This article is a reading of Kantor's work as an autobiographical, "resolutely modern" project in which the artist, through his productions, has represented on the stage not his life, but the opposite, his absence, his death. What is the real significance of Kantor's presence on the stage – considered to be his trademark? Is it, as he put it, the breaking of a theatrical code, or an attempt to allude to a reality that no one can know or represent?

Brunella Eruli est professeur de littérature française; après avoir enseigné à l'université de Pise et de Florence, elle enseigne à l'Université de Salerno. Elle a publié plusieurs essais sur la littérature fin-de-siècle, le cirque, les nabis et surtout sur Alfred Jarry (I mostri dell'immagine, Pacini, Pisa, 1982). D'autres essais (publiés en français) concernent Picabia, Duchamp, Roché, Genet, Queneau, Perec, l'Oulipo et les littératures à contrainte... L'intérêt pour le spectacle vivant lui a fait rencontrer et accompagner l'œuvre de Tadeusz Kantor comme peintre et homme de théâtre (Wielopole-Wielopole, Paris, CNRS, 1980; Entretiens, Paris, éd. Carré, 1996).

Bibliographie

FOUCAULT, Michel (1971), *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard.

KANTOR, Tadeusz (1977), *Le théâtre de la mort*, Lausanne, L'Âge d'homme.

KANTOR, Tadeusz (1982), *Tout ne tient qu'à un fil, Métamorphoses*, Paris, Éditions du Chêne.

KANTOR, Tadeusz (1993), « Aujourd'hui c'est mon anniversaire », dans Jean JACQUOT *et al.* (dir.), *Les voies de la création théâtrale, T. Kantor 2*, t. 18, Paris, Éditions du CNRS. (Coll. « Arts du spectacle ».)

KANTOR, Tadeusz (1996), *Entretiens*, préface de Brunella Eruli, Paris, Éditions Carré.

Hélène Jacques
Université de Montréal

Structures rythmiques dans *Le passage de l'Indiana* : ressacs et dérives du sens

Depuis *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* (1986), la musique constitue une référence explicite dans l'écriture de Normand Chaurette. Dans cette pièce, les personnages restent toujours sur scène, comme les musiciens d'un orchestre qui attendent le signal pour jouer, tour à tour, leur partition. L'ensemble des pièces des dix dernières années recèlent de nombreux emprunts à la discipline musicale, tant au niveau thématique – *Je vous écris du Caire* met en scène le compositeur Verdi; les personnages du *Petit Köchel* sont musiciennes et musicologues – que structurel : le dramaturge construit ses pièces sur le modèle de partitions musicales. *Stabat Mater II* en est l'exemple le plus probant puisque, comme le remarque Denyse Noreau, Chaurette utilise le titre et le thème fondamental des différents *Stabat Mater* de l'histoire de la musique et y puise « des procédés structuraux de composition musicale » (2000 : 472). Toutefois, à l'exception de cet article de Noreau, la critique n'a pas tenu compte, jusqu'à présent, de la musicalité des pièces récentes de Normand Chaurette. Elle s'est intéressée à l'éclatement des textes plutôt qu'à leur construction, en relevant les effets de fragmentation et les caractéristiques postmodernes. Nous proposons d'analyser *Le passage de l'Indiana* (1996) en tant que construction musicale et rythmique,

dans une perspective qui permettrait de sortir du discours sur la fragmentation. La forme ainsi envisagée constituerait le tissage du sens dans l'œuvre.

Chaurette élabore, dans *Le passage de l'Indiana*, une construction formelle complexe qui évoque la structuration d'une partition musicale. Les tableaux sont organisés à la manière d'un quatuor musical : « quatre voix se répondent en duo d'une scène à l'autre, en quatuor aux voix enchevêtrées à l'intérieur d'une même scène, et enfin en duos joués simultanément, le sens des paroles se perdant alors au profit de la rythmique et du jeu des sonorités » (Lesage, 2000b : 486). Chaurette multiplie également, comme dans une partition musicale, les répétitions de répliques, de phrases et de situations, engendrant ainsi de nombreux effets de rythme dans une temporalité cyclique. Comme les personnages qui, tout au long de la pièce, « entend[ent] une musique, extrêmement précise, sans savoir d'où elle vient » (Chaurette, 1996 : 69)¹, le récepteur² perçoit constamment les mêmes informations, les mêmes sonorités, jusqu'au dénouement final. La situation de départ, le plagiat de 83 lignes du roman de Martina North, écrivaine établie, par le jeune auteur Éric Mahoney, est développée par leurs éditeurs à la manière d'une enquête policière – comme la plupart des pièces de Chaurette – mais, par un jeu de répétition des mêmes répliques, l'enquête tourne constamment sur elle-même, régresse plutôt que de progresser vers le dénouement attendu. La temporalité circulaire que produisent les incessants retours de répliques et de motifs (thèmes et situations) implique la déconstruction de la fable, qui avance en reculant, qui noue sans cesse les mêmes boucles.

À cette structure en boucle correspond la déconstruction des personnages. Alors qu'au départ les quatre personnages possèdent un « statut social » clairement défini – deux d'entre eux sont auteurs et les deux autres, leurs éditeurs respectifs –, le procédé de répétition par lequel est actualisée la structure musicale de la pièce entraîne, au terme de l'intrigue, la dissolution des identités individuelles. Les personnages qui reprennent les paroles des autres perdent peu à peu leur identité propre en s'appropriant celle de l'autre; dans un même mouvement, ils se font aussi piller leurs répliques, seules traces

1. Dorénavant, les citations tirées du *Passage de l'Indiana* de Normand Chaurette seront indiquées par le sigle *PI* suivi de la page et placé entre parenthèses dans le texte.

2. Comme le précise Marie-Christine Lesage (2000a : 176), le lecteur d'une pièce de théâtre est un spectateur potentiel : nous favoriserons par conséquent l'acception « récepteur » pour désigner à la fois ces deux instances de réception.

dramaturgiques de leur individualité. Chaque personnage ainsi dépouillé de son individualité devient en quelque sorte un amalgame de fragments identitaires puisés à même les autres personnages. Acteurs, ils adoptent tous un rôle, empruntent les répliques d'un autre personnage, jouent au deuxième degré. Dans le dernier tableau de la pièce, par exemple, le jeune Mahoney porte la robe de Martina North; depuis le début de la pièce, il se travestit de la sorte en jouant plusieurs rôles à la fois : « Caroubier : Quelle sorte d'homme êtes-vous? / Mahoney : Et quelle sorte de femme. Il y a en moi les deux. Je suis ce pharaon qui descend. Mikérinos, c'est moi » (PI : 50). Le jeune auteur affirme la multiplicité des identités qu'il s'approprie. Il emprunte l'identité de la célèbre écrivaine et, nous l'apprendrons plus tard, celle du personnage qui se cache derrière le nom du pharaon Richardson, l'éditeur Caroubier. L'entière du discours de Mahoney, nous le verrons, consiste en la réitération des paroles de Caroubier. Ainsi, la répétition de répliques qui structure *Le passage de l'Indiana* engendre une forme musicale : mots et sonorités reviennent périodiquement, créant un effet de rythme. De plus, à cette construction rythmique de la pièce correspond le dédoublement des personnages qui répètent les répliques des autres et, par conséquent, jouent d'autres rôles.

Une fonction esthétique du jeu dans le jeu

D'emblée apparaît la forme du jeu dans le jeu, figure récurrente dans la production théâtrale des années 1980. En effet, dans bon nombre de ces textes dramatiques, les auteurs revisitent le thème du théâtre dans le théâtre³ : Gilles Deschatelets s'interroge sur la coïncidence par laquelle, dans plusieurs pièces des années 1989-1990, « le théâtre est thématisé » (1989-1990 : 56). De nombreux textes de Normand Chaurette, de Michel Marc Bouchard et de René-Daniel Dubois présentent des jeux spéculaires et adoptent la forme du théâtre dans le théâtre. Manfred Schmeling remarque que cette forme apparaît périodiquement dans l'histoire, « au moment où la tradition littéraire coïncide avec l'horizon d'attente jusqu'à l'ennui et là où cette tradition, ressentie comme trop canonique, est dépassée par l'évolution extralittéraire, donc économique, sociale, etc. » (1982 : 9). Le paysage théâtral québécois des années 1980 semble

3. Dans plusieurs ouvrages théoriques, les concepts de métathéâtralité et de théâtre dans le théâtre sont utilisés indistinctement. Précisons que pour nous la métathéâtralité est un concept général qui peut être actualisé à travers de multiples formes dans les textes dramatiques. Le théâtre dans le théâtre n'est qu'une de ces formes, au même titre que le jeu dans le jeu. Il y a discours métathéâtral lorsqu'il y a discours sur le théâtre, lorsque le récepteur « *sees double* » (Hornby, 1986 : 32). Ce dédoublement, ce double niveau de discours, entraîne un effet de distanciation chez le récepteur, sollicitant ainsi son esprit critique plutôt que son adhésion à l'illusion mimétique.

présenter de tels aspects, comme autant de prédispositions à l'apparition d'un théâtre qui se thématise. La dramaturgie des années 1970, dans laquelle la quête identitaire nationale et le projet collectif sont mis au premier plan, se transforme, après 1980 et la défaite du oui au Référendum, en une quête individuelle, en une exploration de la subjectivité : « ainsi la fougue passionnelle de la revendication politique s'est-elle muée en une expression, parfois échevelée, des pulsions intimes » (Vigeant, 1991 : 10). Les jeux de spécularité par lesquels le théâtre se fait réflexif sont utilisés au moment où les auteurs désirent transformer le genre dramatique, mettre en crise l'illusion mimétique et son corollaire : l'identification.

Le passage de l'Indiana s'inscrit dans ce mouvement, d'abord grâce à la mise en abyme de la figure du créateur, l'écrivain, mais également grâce au jeu dans le jeu des personnages. Chacun emprunte les répliques des autres personnages, jouant ainsi un autre rôle que le leur. Martina North reprend, au terme de la pièce, une réplique – « Suis-je venue "Trop" tôt, ou "Trop" tard ? À moins que je ne sois "Trop" à l'heure ? » (*PI* : 82) – que Mahoney a déjà dite précédemment – « Sommes-nous venus "Trop" tôt, ou "Trop" tard ? À moins que nous ne soyons arrivés que "Trop" à l'heure ? » (*PI* : 17). Elle reproduit donc les propos d'un autre personnage et joue à un deuxième degré le rôle de ce personnage. Toutefois, la finalité d'un tel procédé diffère de celle dont se réclame, par exemple, René-Daniel Dubois lorsqu'il déconstruit le personnage dans *26 bis, impasse du colonel Foisy*. Manfred Schmeling affirme en effet que la forme réfléchie du théâtre, en raison de la distanciation que la déconstruction implique, a une fonction critique. Le jeu dans le jeu entraîne certes la dissolution de l'identité des personnages et la fragmentation de la pièce de Chaurette, mais le procédé de répétition à travers lequel cet effritement est possible semble également participer au mode de construction du drame. Chaurette n'utilise pas la répétition de répliques uniquement pour déconstruire le drame, pour brouiller les frontières entre le réel et l'illusion : le jeu dans le jeu en tant que discours métathéâtral instaurant une distance entre le récepteur et la scène participe à la structuration de la pièce. Il s'agit de l'un des moyens dont Chaurette se sert, en plus de la répétition de thèmes et de motifs, dans la construction musicale de la pièce. La fonction du jeu dans le jeu, grâce aux effets rythmiques que cette figure entraîne, devient alors plus esthétique que critique.

Construction rythmique

Plusieurs théoriciens du drame moderne ont développé le concept de « montage » pour décrire la structure fragmentée ou rhapsodique des pièces contemporaines qui caractérise aussi *Le passage de l'Indiana*. La structure du montage c'est la « force productrice qui découpe et espace le texte » (Sarrazac, 1981 : 65). La scène est remplacée par des fragments, des tableaux ou des morceaux que le dramaturge assemble dans une véritable architecture textuelle. Le dramaturge souligne « les arrêtes vives qui marquent les séparations et entaillent le récit d'autant de vides narratifs que l'effet de montage comble à sa façon en proposant un ordre, ou au contraire en accusant les béances, en produisant un effet de puzzle ou de chaos dont l'éventuelle reconstitution est laissée en partie à l'initiative du lecteur » (Ryngaert, 1993 : 67). La succession des tableaux ne procède plus selon une progression linéaire, mais fonctionne dans une temporalité autre que chronologique, par téléscopage, par analogie, par associations de sonorités, de mots ou d'images. La structure du *Passage de l'Indiana* correspond à ce principe du montage : les tableaux sont des fragments de dialogues qui se succèdent en se répétant plutôt qu'en progressant. Il nous semble toutefois que la pièce appelle un autre type d'analyse, qui tiendrait compte de cette structure du montage, mais qui également insisterait sur les procédés de répétition qui construisent la pièce et instaurent une temporalité circulaire. Nous tenterons de lire *Le passage de l'Indiana* à la lumière de concepts tirés des théories du rythme en poésie contemporaine.

Dans *Rythme et sens*, Lucie Bourassa définit le rythme comme « une dynamique d'organisation discursive indissociable du déploiement de la signification » (1993 : 12). Le rythme est un mode de construction, d'organisation du discours. Il ne consiste pas en une matrice transcendante qui précède l'œuvre – comme traditionnellement on considérerait la forme fixe de l'alexandrin – ni en un élément superficiel ajouté au texte : il est la production de la forme, et dans un même mouvement, une production de sens. Le rythme est donc le système configurationnel propre et spécifique à chaque œuvre. Lucie Bourassa établit également un rapport entre la signification et l'*esthesis*, la faculté de percevoir par les sens, jointe à la faculté de s'apercevoir par l'intelligence : « l'emploi du mot *esthesis* vise l'organisation du sens – en tant qu'elle résulte d'une énonciation et qu'elle contribue à produire une synthèse indissociablement perceptive et aperceptive » (1993 : 13). Dans un même mouvement, le récepteur perçoit la forme et le sens; la production, la perception du rythme et le sens du texte sont liés.

Traditionnellement, les études sur le rythme portent sur son rapport avec la métrique. On définit le rythme en terme de régularité syllabique et accentuelle, de périodicité. Il est toujours question du retour du même, de l'identique, si l'on associe le mot rythme à son étymologie grecque, *rhythmos*, interprété comme le mouvement plus ou moins régulier des flots, c'est-à-dire le retour du pareil entrecoupé d'intervalles. Benveniste retient un autre sens du mot *rhythmos*, antérieur à celui que l'on conservait jusqu'à maintenant, celui d'une forme en tant qu'acte en accomplissement. Le rythme désigne alors « la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide » (Benveniste, cité dans Bourassa, 1993 : 26). La forme en production nécessite le changement, la rupture, la transformation et non seulement la périodicité, ce qui implique une intuition du temps. Une dynamique de relations, de tensions entre les éléments, entre des marques du discours reconnaissables, donne à une œuvre sa configuration formelle et temporelle. Ce principe d'organisation suppose la création de relations entre les éléments successifs, l'identification de marques que le récepteur comparera. La perception du rythme par le récepteur est par conséquent primordiale. La forme de l'œuvre a une valeur de système, avec ses lois internes, à partir desquelles le récepteur peut percevoir les parentés et différences entre des éléments du discours. Kathleen George définit de façon semblable le rythme dans le texte théâtral :

Rhythm includes the functioning of structure, beats and accents, tension and release, inclusion of content, the preparation of new tensions, orderly measurable change, and mathematics. [...] The pattern or mathematics of play in motion, functioning to produce in audiences a completed progression of physical, emotional and intellectual responses by which they arrive at meaning. That pattern is recognizable through repetition and change of some element[s] (1980 : 12)⁴.

Le rythme est l'organisation de la forme du discours que le récepteur perçoit à travers une dynamique de relations – répétitions ou ruptures – entre les éléments du discours, ce qui fait appel à la mémoire du récepteur.

4. « Le rythme est le fonctionnement de la structure d'une œuvre, des tensions et des distensions entre les pulsions et les moments accentués de la pièce. Le rythme est la matrice qui régit l'organisation de nouvelles tensions et de variations. [...] Le motif structurel de la pièce mise en scène est réalisé dans le but de produire chez le récepteur une progression physique, émotionnelle et intellectuelle complète à partir de laquelle il parvient à dégager le sens de l'œuvre. Ce motif est identifiable grâce à la répétition et à la variation de certains éléments identifiés par le récepteur. » (Nous traduisons.)

L'organisation structurelle du *Passage de l'Indiana* fonctionnant sur le mode de la répétition, ce système relationnel est d'emblée apparent dès une première lecture du texte. Chaurette sollicite la mémoire du récepteur lorsqu'il répète certaines répliques, certains motifs, mais également en inscrivant à même le tissu de son texte, à notre insu, des citations d'auteurs connus, comme Poe et Rilke. Le dramaturge défend donc la thèse avancée par le personnage d'Éric Mahoney, que l'on accuse de plagiat, selon laquelle toute littérature est citation :

Qui a écrit cela? En fait, cette phrase existe dans un roman publié récemment chez Elmers, mais je me suis souvenu que ce passage existait aussi dans un long poème de Harrison Lester, qui se trouvait mot à mot chez Andrew Edmitt [...] qui l'avait lui-même lu dans l'Ancien Testament (*PI* : 27).

L'écrivain serait un passeur d'idées qui s'approprie en la travaillant la littérature déjà existante, comme les personnages empruntent les répliques originales des autres personnages. Ainsi que l'écrit Paul Ricœur : « le travail de l'imagination ne naît pas de rien. Il se relie d'une manière ou d'une autre aux paradigmes de la tradition » (1983 : 135). L'origine et la répétition de ces idées sont alors confondues. L'argument de la nécessité de la répétition d'une idée préexistante est réitéré par Mahoney, mais cette fois-ci au sujet de la musique :

Ne vous est-il jamais arrivé d'entendre une musique, extrêmement précise, sans savoir d'où elle vient ? Vous connaissez cette pièce depuis avant votre naissance. Un jour, on vous apprend que c'est Zimoviev, mais vous savez que c'est en vous que cette musique existe, qu'elle vous a précédée, aussi bien qu'elle avait précédé Zimoviev (*PI* : 69).

Cette intuition, ce sentiment de « déjà entendu » vécu par Mahoney correspond aussi à la perception de la pièce, telle que vécue par le récepteur. En effet, ce dernier avance dans le texte en ayant continuellement l'impression d'avoir déjà lu certains passages, soit précédemment dans la pièce même, soit encore chez d'autres auteurs. Dans le même ordre d'idées, Martina North décrit le bouleversement qu'a occasionné la lecture des 83 lignes litigieuses dans *La traversée de la mer Rouge*, le livre d'Éric Mahoney :

j'ai eu une sorte d'impression très ancienne, comme s'il m'était donné tout à coup l'occasion de me sentir en tant que lectrice, et aussi en tant que femme extrêmement vulnérable. Je me sentais

assaillie par des images et des sonorités. [...] Vous avez l'impression de glisser dans un rêve que vous avez déjà fait, et c'est à se demander par quel miracle il ressurgit là sous vos yeux, au beau milieu d'un récit que vous lisez par hasard. [...] Vous pensez que l'auteur utilise un procédé de répétition, vous vous demandez si ce n'est pas le début du livre qui recommence (*PI* : 28).

Cette description de la reconnaissance est métathéâtrale. Elle double le phénomène de perception vécue par le récepteur : Chaurette représente les processus de la mémoire sur scène, processus que le récepteur expérimente à son tour en découvrant la pièce et en reconnaissant, au fil de sa lecture, certains passages. Les répliques répétées marquent plus intensément le récepteur : par conséquent, il accorde plus d'attention à ces passages qui lui sembleront essentiels à la découverte de la vérité, à la résolution de l'intrigue, comme le passage plagié est fondamental pour Martina North. Pour dégager la signification de la pièce, le récepteur doit faire des liens entre les fragments de réponse épars en se remémorant les passages répétés susceptibles de contenir la clé de l'énigme.

Cependant, les éléments répétés, les répliques, thèmes et motifs que le récepteur perçoit, ne sont jamais tout à fait identiques à leur modèle original. Éric Mahoney qui se vêt de la robe de Martina joue son rôle, emprunte son identité, mais engendre nécessairement une différence. Il n'incarne pas Martina North elle-même, mais reste un jeune homme jouant le rôle de l'écrivaine. La répétition implique donc un déplacement, est créatrice de sens nouveau, ne se limite pas à une servile imitation. Pour Gilles Deleuze, la reproduction est même nécessaire à l'existence de l'origine : l'origine et la répétition doivent être envisagées comme des moments interdépendants dans le processus de définition de l'identité⁵. Dans *Différence et répétition*, il définit deux types de reproduction : la répétition « mécanique » ou « nue » qui reproduit sans aucun changement, et la répétition « vêtue » qui implique la différence, « qui se forme elle-même en se vêtant, en se masquant, en se déguisant » (1985 : 37). Ce deuxième type de répétition suppose la non-correspondance de l'être et du paraître, ce qui renvoie au jeu dans le jeu des personnages du *Passage de l'Indiana* qui répètent les répliques des autres. Deleuze abandonne toutefois cette distinction à la fin de son analyse en affirmant que la répétition « vêtue » produit la répétition « mécanique », puisque derrière la répétition la différence est

5. Jacques Derrida avance la même idée à propos de l'écriture : « Tout commence par la reproduction » (1967 : 314).

toujours perceptible : « Et toujours, c'est dans un même mouvement que la répétition comprend la différence » (p. 370). La répétition impliquant nécessairement la différence n'est donc plus soumise à la reproduction stérile du même, de l'identité. Deleuze voit dans la récurrence une force productrice : « La répétition dans l'éternel retour apparaît sous tous ses aspects comme la puissance propre de la différence; et le déplacement et le déguisement de ce qui se répète ne font que reproduire la divergence et le décentrement du différent, dans un seul mouvement qui est la diaspora comme transport. L'éternel retour affirme la différence, il affirme la dissemblance et le dispar, le hasard, le multiple et le devenir » (p. 383). La reproduction, parce qu'elle comporte la différence, le déplacement, est créatrice de nouveauté; parce qu'elle réactualise un élément, elle est essentielle à l'existence de l'origine.

Rythme et temporalité

Henri Meschonnic élabore sa méthode d'analyse du rythme à partir de la notion de *retour* que l'on doit relier à la mémoire du récepteur qui perçoit le rythme. L'étude de Meschonnic « vise à repérer, sur le plan syntagmatique, les “contrastes des séquences rythmiques” [...] et des *séries* (d'éléments “prosodiques”), de récurrences, donc, qui se trament *transversalement* dans le texte, appelées aussi *paradigme*. Le *paradigme rythmique* désigne une série de séquences ayant une configuration syllabique-accentuelle (et souvent syntaxique) semblable » (Bourassa, 1993 : 63). Cette méthode renvoie aux travaux de Michel Collot qui propose d'envisager le rythme à partir d'une structure repérable, comme l'*incipit* d'une œuvre, qui sert de modèle dans l'ensemble d'un poème. L'analyse consiste à reconnaître des identités et des différences par rapport à cette structure identifiée. Paradoxalement, l'organisation rythmique nécessite la présence du « même » qui permet d'établir les récurrences paradigmatiques, mais également celle de l'« autre », sans lequel les séquences ne peuvent être définies. Comme pour Deleuze et Derrida, il n'existe pas de répétition du même, de l'identique pour Meschonnic, mais seulement la répétition-variation : la répétition d'un élément qui ne sera jamais tout à fait identique, n'aura jamais le même sens selon l'endroit où il se trouve dans le système et selon les unités de sens différentes l'entourant.

Dans le système que constitue la pièce, une réplique répétée n'aura donc pas la même signification selon le personnage qui la profère. Frank Caroubier, par exemple, affirme à Dawn Grisanti au deuxième tableau de la pièce que Martina North réclamera à Mahoney une compensation monétaire pour le plagiat : « Elle parle de huit cent mille dollars. Moi *je vous parle du double*. Question

de principe » (PI : 16. Nous soulignons). Dans l'un des derniers tableaux, Grisanti reprend cette phrase mais lui insuffle un sens nouveau, Chaurette jouant avec les différents sens des mots⁶ : « Frank Caroubier : Vous leur avez donc donné le nom d'Éric Mahoney ? / Dawn Grisanti : Non, mon cher Frank. *Je vous parle du double*. Pour obtenir autant de renseignements, il a bien fallu que je dise le nom de leur fondateur : Frank Caroubier » (PI : 81. Nous soulignons). Le mot double ne s'applique plus, dans ce second cas, à l'argent, mais bien au dédoublement de personnalité de Frank qui emprunte l'identité de Mahoney. La répétition de cette réplique est « vêtue » (Deleuze, 1985 : 37), suppose une différence et est productrice de sens nouveau. De la même manière, une réplique dite par un même personnage à différents endroits dans la pièce se verra attribuer une signification nouvelle. Dawn Grisanti récite le texte de North, donc emprunte les mots de l'écrivaine, dans le premier tableau : « une femme hystérique et silencieuse, dans l'*aberration* de ses vestiges, ivre sur l'écume, gelée dans sa *démence* » (PI : 12. Nous soulignons). Martina North reprend ces mêmes lignes, son propre texte, à la fin de la pièce, mais cette fois-ci en y insérant de subtiles variations : « une femme, comment disais-je? hystérique et silencieuse, dans la *dérison* de ses vestiges, ivre sur l'écume, gelée dans sa *clémence* » (PI : 78. Nous soulignons). En tentant de se remémorer les mots qu'elle a écrit deux ans auparavant, Martina fait une erreur et change un mot pour un autre : sa mémoire lui fait défaut. Mais aussi, le passage plagé ayant été répété par d'autres personnages et ne lui appartenant plus tout à fait voit son sens différé, déplacé. Cette variation illustre bien la proposition de Meschonnic : le rythme permet de définir la forme d'une œuvre, mais il détermine également son sens. Martina North, « hystérique » et agressive « dans sa démence » au début de la pièce, évolue et arrive à accepter le plagiat et la dépossession de son individualité. Au terme de la pièce, c'est un personnage résigné « dans sa clémence » qui répète en la transformant une réplique : le sens de l'œuvre, la transformation de Martina, peut donc être dégagé grâce aux variations qu'instaurent les répétitions rythmiques.

Le rythme d'un discours se déploie dans le temps, selon une dynamique relationnelle entre des éléments. Cette temporalité ne doit pas être confondue avec le tempo, ou la cadence : « Le rythme n'est pas affaire de changements de vitesse, mais d'accentuation, de perception de moments accentués

6. Chaurette utilise fréquemment la polysémie de certains mots, comme celui de « passage » qui est à la fois l'extrait d'un livre, la traversée d'un paquebot, le déplacement d'un élément d'un endroit à un autre.

et non accentués » (Pavis, 1996 : 135). La temporalité du rythme, selon Claude Zilberberg, « a trait au *versus*, aux replis du mouvement sur lui-même, [...] ce qui favorise le revenir, les retours, les tensions » (Bourassa, 1993 : 90). *Versus* s'oppose à *prosa*, « ce qui va droit devant en privilégiant la succession et l'avancée » (Bourassa, 1993 : 90). Les retours peuvent être associés aux nombreuses répétitions qui constituent *Le passage de l'Indiana*. D'ailleurs, à la reprise constante de répliques favorisant une temporalité du retour correspond l'utilisation quasi systématique dans l'entièreté de la pièce de temps verbaux du passé. Les personnages, coincés dans leurs souvenirs, ne vivent pas le présent ni ne font de projections dans le futur. Ils sondent le passé, tentent de revivre leurs souvenirs à la recherche de la vérité. Caroubier se remémore les moments heureux passés avec Martina North trente ans auparavant, et l'écrivaine essaie de revivre le naufrage de ses parents par l'écriture. Caroubier, cependant, fait une projection en prédisant à Mahoney un grand succès avec son premier livre : « Ce roman *va vous propulser* vers les zones les plus éloignées de la terre – on *va vous traduire*, vous *serez* acclamé » (PI : 61. Nous soulignons). Le futur est exceptionnellement employé et les personnages se projettent dans l'avenir. Mais ce tableau se déroule en 1987, deux ans avant le présent de la pièce qui a lieu en 1989. Caroubier ne prédit finalement que le présent, qui est même passé au moment où se déroule la pièce puisque le succès de Mahoney est déjà bien établi. Le futur ne semble pas envisageable pour les personnages plongés dans leur passé. La construction de la pièce répond en écho à cette thématique puisqu'elle est constituée, structurellement, de retours et de répétitions de motifs et de répliques. D'ailleurs, Paul Ricœur affirme que toute mise en intrigue, parce qu'elle implique la reconstitution temporelle, l'agencement de certains moments, entraîne une conception du temps inversé :

la reprise de l'histoire racontée, gouvernée en tant que totalité par sa manière de finir, constitue une alternative à la représentation du temps comme s'écoulant du passé vers le futur, selon la métaphore bien connue de la « flèche du temps ». C'est comme si la recollection inversait l'ordre dit « naturel » du temps. En lisant la fin dans le commencement et le commencement dans la fin, nous apprenons aussi à lire le temps lui-même à rebours (1983 : 131).

Ricœur tient compte, ici, de la réception d'un récit, ce qui est particulièrement intéressant dans notre perspective. Comme la pièce fonctionne grâce à un entrelacement de répétitions, le récepteur perçoit les retours et envisage le reste de la pièce dans l'attente de nouveaux retours. Puisque l'attention du

récepteur est tournée vers ce qui s'est déjà déroulé, la temporalité est renversée, non chronologique.

Toutefois, si l'intrigue n'évoluait qu'en réitérant certains moments, elle s'enliserait inévitablement dans le cercle vicieux de la répétition du même. Nous l'avons vu, la répétition n'est jamais identique : elle comporte toujours une variation, un déplacement. La reproduction n'est jamais fidèle à l'origine. Le couple Grisanti-Mahoney consiste vraisemblablement en un double du couple Caroubier-North. Chaurette laisse entrevoir, dans le dernier tableau, que le jeune couple reproduira le modèle de relation entre Caroubier et North. Celle-ci se dit assujettie à son éditeur – « je me suis tant de fois soumise à votre avis » (*PI* : 34) – qui s'occupe de toutes ses affaires, tout comme Mahoney, inquiet de ne pas voir arriver son guide Caroubier, se laisse rassurer par son éditrice au dernier tableau : « Dawn Grisanti : [...] Mais moi je suis là » (*PI* : 88). La même relation éditeur-écrivain se répétera, mais avec variation puisque les sexes sont inversés. Chaurette situe chronologiquement ce tableau le « 1^{er} janvier 1990 », début de l'année et début d'une nouvelle décennie qui souligne évidemment l'idée du recommencement. Le récepteur envisage donc le retour du même, mais on ne peut parler ici du cercle vicieux qu'entraîne une temporalité circulaire. La temporalité de la pièce doit plutôt être envisagée comme une spirale, toute constituée de retours, mais présentant également une progression grâce aux variations incluses dans les répétitions qui déplacent le sens et font évoluer l'intrigue dans de nouvelles directions.

« Paradigmes rythmiques »

Selon le modèle des études du rythme en poésie, des marques de discours qui constituent les retours, qui se répètent en formant un « paradigme rythmique », doivent être repérées dans l'ensemble de la pièce. Nous retiendrons deux formes de répétitions : dans un premier temps, la répétition de répliques qui correspond à la figure du jeu dans le jeu et, dans un deuxième temps, celle de motifs. Toutefois, en observant le premier tableau du *Passage de l'Indiana* en détail, il semble que ce dernier expose déjà le mode de fonctionnement de la pièce en entier : la répétition et le morcellement structurent l'extrait, annonçant ainsi la construction de l'ensemble du texte. Dans le tableau qui ouvre la pièce, les deux éditeurs lisent le passage qu'a plagié Mahoney. Dès le départ, les personnages lisent les mots d'un autre, qui ne leur appartient pas. Les

longues répliques de Frank Caroubier sont d'abord morcelées de l'intérieur, puisque l'éditeur mentionne la ponctuation :

Ils n'étaient pas moralement responsables de ce qu'ils avaient commis (point). Les parents se trouvaient démunis jusqu'au plus profond de leur être face à l'intrusion de ces étrangers (virgule), hommes et femmes à la peau blanche qui prétendaient vouloir protéger les « victimes », (victimes entre guillemets, virgule) (PI : 9).

Dawn Grisanti interrompt la lecture de Caroubier, ce qui entrecoupe également les répliques de son interlocuteur et fragmente encore plus le passage plagié. Dans ces interruptions, Grisanti demande des précisions quant à certains détails du passage, ce qui provoque de constants retours en arrière dans le texte :

Frank Caroubier. [...] l'illégalité de la circoncision (virgule), de l'excision, et de toute forme de molestation reliée à des pratiques adm... »

Dawn Grisanti. ... excision ?

Frank Caroubier. ... excision ?

Dawn Grisanti. Excision virgule ?

Frank Caroubier. Pardon. « De l'excision (virgule), et de toute forme de molestation [...] (PI : 9).

Dans cet exercice ardu de comparaison, les deux éditeurs entrecoupent même leur lecture par des considérations à propos de Mahoney, au sujet de son jour chanceux, le mardi : « Parce que tout lui arrive les mardis » (PI : 12). Le passage plagié, source du conflit de la pièce, se trouve déconstruit. Le récepteur ne pourrait avoir accès véritablement à l'extrait que s'il le réécrivait après coup, en éliminant les mentions de la ponctuation et en faisant fi des interruptions de Grisanti. L'indice fondamental de l'enquête, la preuve du plagiat dans laquelle la vérité devrait en principe se trouver, n'est jamais révélée au récepteur. Notons également au passage que le titre du livre de Martina North ne sera jamais mentionné. Il manque clairement plusieurs éléments fondamentaux qui permettraient de résoudre l'énigme du plagiat, qui restera sans réponse. L'extrait plagié est d'emblée fragmenté, déconstruit : il subit une « forme de molestation ». La quête de l'origine, de l'identité, est elle aussi condamnée à échouer. Les cartes sont donc jouées dès le départ : il s'agit d'une fausse enquête. Les personnages connaissent d'ailleurs tous l'auteur du

plagiat, exception faite, peut-être, de Dawn Grisanti, qui mène l'enquête sur scène à l'instar du récepteur et propose diverses hypothèses. Caroubier sait évidemment qu'il est le véritable plagiaire; Mahoney en a conscience puisqu'il est devenu son double en lui prêtant son identité; et Martina North affirme au terme de la pièce qu'elle connaissait l'entreprise de son éditeur depuis le début :

Ce que je découvre en vous voyant, il me semble qu'au fond je le sais depuis toujours. Qu'il aurait voulu me surprendre et que j'aurais d'abord joué le jeu, même si j'avais reconnu son style, ses abus, son goût pour les adjectifs. Et cette préférence qu'il a pour le subjonctif ! Et puis l'évidence, comme une collision, de plein fouet. Quand j'ai reconnu mon travail à l'intérieur du sien, quand j'ai vu le passage de l'Indiana s'imprimer et s'ouvrir dans un roman conçu par lui, signé par vous, et acheté par tout le monde, cela a un peu, pour ne pas dire beaucoup, gâché le plaisir de ma lecture (PI : 86-87).

Le premier tableau, micro-structure de la pièce entière, fonctionne sur le mode de la répétition avec des retours en arrière. Il annonce également que la quête essentielle de la pièce n'est pas celle de la découverte de l'auteur du plagiat, mais bien celle de « cette femme hystérique et silencieuse » (PI : 12), Martina North, qui restera toutefois irrésolue.

Tout au long de la pièce, les personnages reprennent à leur compte des répliques antérieurement prononcées par d'autres personnages. En identifiant l'auteur premier des répliques, nous constatons que Caroubier est à l'origine de tout de ce qui est dit dans la pièce⁷. L'éditeur manipule Grisanti et Mahoney, leur souffle leurs paroles. Martina North répète fréquemment les répliques de Mahoney, mais puisque lui-même reprend celles de Caroubier, nous pouvons par conséquent affirmer que leur source originelle en est Frank Caroubier. Ce dernier dépouille les personnages de leur identité. Les deux tableaux qui se déroulent en 1987 démontrent la graduelle dissolution du personnage de Mahoney. Alors qu'à leur première rencontre le jeune auteur affirme vigoureusement ses opinions à Caroubier – « Je vous méprise. Oser vous attaquer à ce projet ! Vous n'avez d'estime que pour les auteurs établis. Mon propos est colossal » (PI : 48) –, à la fin de leur deuxième entretien, il est

7. Caroubier ne répète qu'une seule fois les mots d'un autre personnage, lorsqu'il plagie le passage de l'*Indiana* qu'a écrit Martina, et ce dans le but de lui ravir l'essence de son identité.

littéralement envoûté par l'éditeur qui lui dicte les répliques qu'il dira ultérieurement :

Vous avez écrit ce roman en quatre jours. Un roman de plus de cinq cents pages. Vous vous êtes soulé sans interruption. Vous n'avez qu'un vague souvenir de ces quatre jours. Quelle sorte d'homme êtes-vous ? À ceux qui vous questionneront, dites que des mots, sous votre plume (*PI* : 63).

Considérant le fait que Martina North reprend les répliques de Mahoney, et Grisanti celles de Caroubier, une opposition entre les discours des écrivains et des éditeurs s'établit. Le thème revient d'ailleurs fréquemment dans la pièce, les écrivains opposant le discours cartésien des chiffres et de la loi à celui de l'impression et de la création : « Martina North : [...] Nous vivons dans un siècle où la volupté et la technologie s'affrontent » (*PI* : 40). Le personnage de Martina North a droit à plusieurs monologues dans la pièce, dans lesquels elle exprime avec lyrisme les mouvements de son intériorité. À l'opposé, les répliques de Dawn Grisanti sont toujours très courtes et ses propos, rationnels. Frank Caroubier, l'éditeur, devrait suivre le modèle de Grisanti, soit s'exprimer à travers de courtes répliques incisives. Toutefois, dans un long monologue⁸, il récite la lettre qu'il a écrite à Martina après la lecture de son dernier roman. Il se remémore leur séjour chez Zimoviev et l'amour qu'il a éprouvé pour Martina. Frank Caroubier adopte à la fois les discours de « la volupté et de la technologie » (*PI* : 40), il joue tous les rôles. L'éditeur possède tous les attributs possibles : il est éditeur et écrivain, cartésien et impressionniste. Incarné par les autres personnages qui répètent ses paroles, il existe à travers eux et est à la fois homme et femme, vieux et jeune. Frank Caroubier est un être multiple qui se nourrit de l'identité des autres. Forme vide au départ, il existe en fonction des êtres l'entourant. S'abreuvant de leur passé, « personnage en quête d'auteur » dont le moi intime est inexistant, il phagocyte les autres personnages. Dans un même mouvement, il donne naissance à ces personnages qu'il dépouille de leur intériorité : « j'en ai mis d'autres au monde, ils sont tous allés loin » (*PI* : 61), comme Éric Mahoney. Chacun des personnages, finalement, a ontologiquement besoin de l'autre pour exister, emprunte et donne à la fois. Mais c'est là la caractéristique essentielle de la théâtralité, qui nécessite l'adresse d'un émetteur à un récepteur,

8. Voir le tableau intitulé « 14 décembre » (*PI* : 40-44).

la présence de l'autre : « l'altérité est à la base de la théâtralité » (Corvin, 1995 : 883), elle permet au personnage théâtral d'exister⁹.

Dans les six premiers tableaux de la pièce qui constituent son exposition, la plupart des motifs, secondes marques de discours identifiables dans l'établissement de « paradigmes rythmiques », sont d'emblée énoncés : par la suite, ils seront répétés. Les thèmes de l'hystérie de Martina North, de la stupidité de Dawn Grisanti, du jour chanceux d'Éric Mahoney, de l'entreprise cinématographique de Donato Conte, du prestige de la Fondation In-Quarto et du plagiat apparaissent dès les premières pages, puis reviennent constamment, presque obsessivement. L'intrigue revient sur ses pas en reprenant ces motifs. Dawn Grisanti, en copiant un texte de Caroubier au dos de la jaquette du livre de Mahoney, copie l'erreur orthographique : « en copiant le texte, vous avez aussi copié l'erreur » (*PI* : 14). Grisanti transpose les mots de Caroubier dans un autre lieu, les applique à un autre objet, pour décrire un autre livre. Elle copie effectivement l'erreur, mais il y a déplacement, changement de signification puisque le contexte est différent. La répétition des erreurs, des répliques et des thèmes implique toujours une variation, comme nous l'avons vu. Cette altération du sens brouille l'intrigue, la rend plus complexe, fait éclater la signification et offre au récepteur plusieurs pistes d'interprétation au lieu de faire progresser logiquement la fable.

Succèdent aux six premiers tableaux la série d'hypothèses développées par Grisanti pour résoudre la question du plagiat et exposées dans les tableaux sept à onze à travers des duos entre les éditeurs et leurs auteurs et entre les éditeurs. Le douzième tableau¹⁰ présente une rupture. Chaurette met en scène trois personnages : Dawn Grisanti et Martina North s'adressent toutes deux à Frank Caroubier, mais pas entre elles. Les deux dialogues se

9. À ce sujet, la lecture de Nietzsche que fait Gilles Deleuze confirme l'idée au théâtre de la répétition productrice du « mouvement réel » (et non seulement imitative) : « pour Nietzsche, il s'agit de combler le vide intérieur du masque dans un espace scénique : en multipliant les masques superposés [...], en y mettant l'infini du mouvement réel comme la différence absolue dans la répétition de l'éternel retour. [...] Quand on dit que le mouvement [...] c'est la répétition, et que c'est là notre vrai théâtre, on ne parle pas de l'effort de l'acteur qui répète dans la mesure où la pièce n'est pas encore sue. On pense à l'espace scénique, au vide de cet espace, à la manière dont il est rempli, déterminé, par des signes et des masques, à travers lesquels l'acteur joue un rôle qui joue d'autres rôles » (1985 : 18-19). La répétition, associée au jeu dans le jeu, s'avère fondamentalement essentielle pour que le « vide » soit comblé. L'existence (théâtrale) est liée à la répétition.

10. Tableau intitulé « 21 décembre » (*PI* : 55).

déroulent dans deux temporalités différentes et sont enchevêtrés, la conversation entre Grisanti et Caroubier s'étant vraisemblablement déroulée antérieurement. Le sens des répliques se perd, ainsi que le développement de l'intrigue. Au moment où les répliques se mélangent dans un complexe entrelacement, Grisanti présente la dernière hypothèse servant à expliquer le plagiat, celle du mélange des feuilles des manuscrits de Mahoney et de North sur son bureau. L'hypothèse incongrue du mélange des feuilles correspond donc au mélange des répliques qui brouillent la compréhension du développement de l'intrigue par le récepteur. Comme dans l'extrait plagié cité dans le premier tableau, le sens du discours se perd dans l'enchevêtrement des répliques.

Dans les tableaux suivants¹¹, Chaurette pousse au paroxysme l'entremêlement des répliques en mettant en scène les quatre personnages qui mènent de front deux conversations différentes. Les dialogues sont morcelés et incompréhensibles. Puis, deux dialogues sont prononcés simultanément. Le sens des répliques se perd dans le chaos des phrases et la confusion sonore. Ces trois tableaux démontrent bien que la pièce est une construction musicale, que les mots sont utilisés à la fois en tant que signifiants, mais également comme un matériau sonore. En même temps, deux personnages distincts profèrent une réplique qui pour chacun a un sens différent : « Martina North et Frank Caroubier : Je n'ai jamais dit cela ! » (*PI* : 60). Martina parle des journaux qui lui imputent des propos qu'elle n'aurait jamais dits, Caroubier de déclarations concernant la stupidité de Grisanti qu'il prétend ne pas avoir faites. Chaurette démontre ainsi tout le potentiel signifiant du langage : dans un contexte différent, les mots peuvent avoir de multiples sens. Mais également, dans le même tableau, il dévoile la matérialité de ce langage, puisque le récepteur ne peut toujours comprendre le sens des mots prononcés simultanément ou lorsque les répliques ne se suivent pas dans un dialogue cohérent. Chaurette s'amuse alors avec les mots en les enchaînant sans logique de sens mais en utilisant, dans le tableau des codas, le procédé stylistique de l'allitération : « Savons. Soucoupes. Soutiens-gorge. Statuettes africaines. Stylos » (*PI* : 73). Ces tableaux n'apportent aucune information signifiante quant à l'intrigue et ne se réalisent véritablement qu'oralement, quand les jeux rythmiques et sonores du texte sont actualisés.

Lors de ces derniers tableaux, l'intrigue du plagiat se perd dans la confusion des mots. La dernière réplique de Grisanti dans le tableau des codas

11. Tableaux intitulés « 22 décembre » et « Coda 1 Coda 2 » (*PI* : 64-73).

rappelle la question de l'identité de Martina North, « cette femme hystérique et silencieuse » (PI : 72), ramène au premier plan le thème de la quête de l'origine. L'écrivaine cherche à se remémorer l'existence de ses parents; en plongeant dans sa mémoire, elle remonte par l'écriture jusqu'à sa naissance, jusqu'au moment de la création. En filigrane dans la pièce, plusieurs motifs reliés à ce désir de retour aux origines, à la source de la vie, répondent en écho à cette quête de Martina North. Le thème de la filiation paternelle revient périodiquement. Mahoney dit que Martina North l'« a mis au monde et [lui] a ouvert la voie » (PI : 49); Caroubier affirme qu'il en a « mis d'autres au monde » (PI : 61); Martina North substitue l'image de Caroubier à celle de son père : « j'ai si souvent inventé que vous étiez mon père » (PI : 34). L'écrivaine est d'ailleurs maintes fois qualifiée d'« hystérique », mot qui, de prime abord, paraît lui être attribué de façon arbitraire mais qui, si l'on considère que son origine étymologique est la même que celle du mot « utérus », accentue le thème du retour aux origines. Finalement, les parents de Martina se nommaient Richard et Katarina. Le pharaon, personnage du livre de Mahoney, s'appelle Richardson, et la femme du fondateur de la Restructuration du Monde Exponentielle – organisme qui a lancé plusieurs artistes dont Mahoney et Donato Conte –, le pharaon Frank Caroubier, s'appelle Katarina. Chaurette multiplie les exemples de ces filiations originelles. À la recherche de l'origine du plagiat se substitue celle de l'origine des personnages; se confondent, dans *Le passage de l'Indiana*, l'origine de l'écriture et celle de l'identité des personnages.

Normand Chaurette met en abyme le processus de création artistique comme moyen de plonger en soi-même afin de parvenir à découvrir son identité. Pourtant, ce noyau dur de l'essence de l'être théâtral est constamment déplacé, passe d'un personnage à l'autre à travers le plagiat et par le procédé de répétition de répliques. Le dramaturge a construit une pièce à l'image de « la silhouette erratique de l'*Indiana* » (PI : 12), puisque l'intrigue et la définition des personnages sont sans cesse déplacées, mouvantes, s'éloignant toujours plus de leur point d'origine. La transformation de la quête de l'intrigue correspond, finalement, à l'identité « erratique » des personnages. Ces déplacements que permettent les répétitions de divers éléments dans le système rythmique que constitue la pièce tissent le sens de l'œuvre et dirigent l'évolution de l'intrigue qui, malgré les incessants retours, dérive et se complexifie, évite la circularité.

Les théories du rythme en poésie contemporaine mettent en lumière la construction formelle du *Passage de l'Indiana* de Normand Chaurette. Structurée à la manière d'une partition musicale, la pièce fonctionne selon un système de répétitions qui instaure une temporalité favorisant les retours. En repérant et en comparant des unités significatives (répliques, thèmes et motifs) qui sont répétées dans la pièce, il appert que le sens de ces unités se transforme selon l'endroit où elles se situent. L'intrigue qui paraît, de premier abord, fragmentée et stagnante en raison des multiples répétitions progresse, au contraire, grâce aux déplacements de sens qu'implique la reproduction. Ces déplacements se vérifient également chez les personnages : chacun répète les répliques des autres personnages et leur attribue un sens nouveau en jouant un autre rôle. Grâce au jeu dans le jeu, l'identité des personnages est mouvante.

The theories on rhythm in contemporary poetry can be used to study form in Normand Chaurette's play *Le passage de l'Indiana*. Structured like a musical score, the play is based on a system of repetitions that constantly returns to the same elements. When these significant elements (lines, themes or patterns) are identified and compared, their meaning varies according to the place they occupy in the play. The storyline that appears fragmented and stagnant at first because of all the repetitions is shown to evolve with the displacement of meaning that reproduction entails. These transfers can also be verified with the characters: each of them repeats the others' lines and adds a new meaning to them by playing another role within their own role. Therefore, the identity of the characters is also in constant motion.

Hélène Jacques est étudiante au deuxième cycle de l'Université de Montréal. Elle prépare un mémoire qui porte sur les constructions rythmiques dans Le passage de l'Indiana et Le petit Köchel de Normand Chaurette, mises en scène par le Théâtre Ubu. Elle participe à deux projets de recherche à l'Université de Montréal : « La réception critique du théâtre des femmes au Québec (1930-1995) », dirigé par Marie-Christine Lesage et Gilbert David (FCAR, 2000-2003); « Récit et dramaturgie : processus d'hybridation dans la dramaturgie québécoise », dirigé par Marie-Christine Lesage (FCAR, 1999-2002).

Bibliographie

- BOURASSA, Lucie (1993), *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Éditions Balzac. (Coll. « L'Univers du discours ».)
- CHAURETTE, Normand (1996), *Le passage de l'Indiana*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud. (Coll. « Actes Sud-Papiers ».)
- CORVIN, Michel (1995), « Théâtralité. Post-scriptum », dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, p. 884.
- DANAN, Joseph (1995), *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Éditions Médiannes. (Coll. « Villégiatures ».)
- DELEUZE, Gilles (1985), *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France.
- DERRIDA, Jacques (1967), *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil.
- DESCHATELETS, Gilles (1989-1990), « L'année de tous les miroirs ! », *Veilleurs de nuit*, n° 2, p. 56-62.
- GEORGE, Kathleen (1980), *Rhythm in Drama*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- HORNBY, Richard (1986), *Drama, Metadrama and Perception*, Lewisburg/Toronto, Bucknell University Press/Associated University Presses.
- LESAGE, Marie-Christine (2000a), « La dynamique de la mémoire : fragmentation et pensée analogique », dans Guy POIRIER et Pierre-Louis VAILLANCOURT (dir.), *Le bref et l'instantané. À la rencontre de la littérature québécoise du XXI^e siècle*, Orléans, Les Éditions David.
- LESAGE, Marie-Christine (2000b), « De l'emprunt à l'empreinte : le plagiat dans *Le passage de l'Indiana* », *Voix et images*, vol. 25, n° 75.3 (printemps), p. 486-496.
- LOFREE, Carrie (1994), « Normand Chaurette. Pour mieux saisir l'insaisissable », *Nuit blanche*, n° 55 (mars-avril-mai), p. 59-62.
- MESCHONNIC, Henri (1982), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier.
- NOREAU, Denyse (2000), « Le *Stabat Mater II*, un oratorio de la douleur », *Voix et images*, vol. 25, n° 75.3 (printemps), p. 471-485.
- PAVIS, Patrice (1996), *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan. (Coll. « Fac. Arts du spectacle ».)
- RICŒUR, Paul (1983), *Temps et récit*, t. I : *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1993), *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1981), *L'avenir du drame*, Lausanne, Éditions de l'Aire.
- SCHMELING, Manfred (1982), *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettres Modernes. (Coll. « Archives des lettres modernes ».)
- VIGEANT, Louise (1991), « Du réalisme à l'expressionnisme. La dramaturgie québécoise récente à grands traits », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 58, p. 7-16.

WHITTAKER, Herbert, *Setting the Stage. Montreal Theatre 1920-1949*, Edited by Jonathan Rittenhouse, Montréal et Kingston, McGill/Queen's University Press, 1999.

« I was just sixteen when Herbert Whittaker made me a "star" », écrit avec un humour tout britannique le comédien Christopher Plummer dans sa préface à cet ouvrage. La formule pourrait presque résumer le parcours de ce costumier-décorateur-metteur en scène – c'est tout cela que recouvre le titre *Setting the Stage* – qui a été en même temps critique à la *Gazette* de Montréal et qui donc, à ce titre, pouvait faire ou défaire une carrière d'artiste. Mais ces artistes, s'ils connaissaient quelque célébrité, ne tardaient pas à quitter Montréal pour Toronto, New York, Londres ou Hollywood. Car toute cette histoire couvre trois décennies du théâtre anglophone dans une ville où les francophones s'affirment de plus en plus, laissant de moins en moins d'espace où puisse s'épanouir un théâtre professionnel de langue anglaise. Constatant qu'avec « the rise of professional French-language theatre » (p. 146) cet espace se réduisait encore, Herbert Whittaker quittera à regret sa ville natale pour poursuivre sa carrière de critique au *Globe and Mail* de Toronto jusqu'à sa retraite en 1975 : « By spring 1949 I had to find my theatre elsewhere » (p. 146). Il n'a alors que 39 ans, mais cet homme qui découvre très jeune le théâtre à Londres où ses parents – Anglais, ils viennent d'immigrer à Montréal à sa

naissance – l'amènent voir la famille, aura marqué de sa présence le théâtre montréalais pendant plus de vingt ans.

Cet ouvrage n'est pas entièrement inédit, puisqu'une première version, plus courte, est déjà parue dans *Canadian Drama* en 1986, avec présentation et annotations de Rota Herzberg Lister. Cette version-ci comporte le double mérite d'être plus détaillée et, surtout, de se présenter comme une véritable édition critique soigneusement préparée par Jonathan Rittenhouse qui, en plus de rédiger l'introduction et des notes qui situent le témoignage de l'auteur dans son contexte historique, a établi une chronologie précise de la vie théâtrale montréalaise, francophone aussi bien qu'anglophone, de 1920 à 1949. Cette chronologie corrige l'un des défauts de cet ouvrage, conçu par Whittaker dans une perspective autobiographique, comme une évocation impressionniste de souvenirs, au gré d'une mémoire étonnamment précise qui retient après un demi-siècle la couleur de tel costume ou la difficulté particulière de tel décor à construire, mais qui saute allègrement et sans prévenir d'une année à l'autre, voire d'une décennie à une autre, entremêlant le tout de commentaires sur les comédiens et comédiennes célèbres qu'il a connus, commentaires qui relèvent autant de la chronique mondaine que des coulisses du théâtre.

Au cœur de cette activité, il faut évidemment situer le Montreal Repertory Theatre, fondé et dirigé jusqu'à sa mort prématurée en 1942 par la grande Martha Allen et auquel Whittaker sera associé

comme décorateur et costumier. Si le rôle du MRT – qui, en se dotant d'une section française, établira un lien capital entre les « deux solitudes » linguistiques – est assez bien connu, on connaît moins bien l'ensemble des petites troupes d'amateurs qui ont préparé et permis ses réalisations. Il est intéressant de constater que, comme du côté francophone, c'est du cercle paroissial et dans le prolongement d'activités pastorales que cette activité va se développer. Au chapitre 2, intitulé justement « The Church and the Stage Meet », Whittaker raconte comment l'anglican qu'il était a été amené à collaborer avec les « Everyman Players » de l'église unitarienne Church of the Messiah; le « Sixteen-Thirty Club » naîtra dans le sillage de cette troupe, comme « junior acting company » (p. 26), sous l'impulsion de Charles Rittenhouse dont l'intérêt pour le théâtre se manifestera tant sur scène que dans son enseignement au West Hill High School. Mais il y avait aussi, du côté des juifs, le « Little Theatre » du YM-YWCA. Lorsqu'en novembre 1938 le MRT donnera en grande première canadienne et pour un seul soir sa production d'*Oncle Vania* (63), c'est à des comédiens formés dans ces diverses troupes qu'il fera appel.

Whittaker intitule son dernier chapitre « Le rideau se lève », pour dire que « the French-language theatre and drama were now beginning to attain greater importance and independence » (p. 147), ce qui signifiait que, pour les anglophones de Montréal, le rideau tombait : « Montreal's day as a major city for English-language theatre was over » (p. 146). Il y a là un point de vue inédit que le lecteur francophone

appréciera, non parce qu'il le situe (pour une fois) dans la position du vainqueur, mais parce qu'il renverse la perspective à laquelle il est habitué et redonne leur juste place à des artistes anglophones qui ont contribué autant – sinon davantage – que les francophones à établir une institution théâtrale solide dans cette ville qui, il n'y a pas si longtemps, était la métropole du Canada. Au premier chef, bien sûr, Martha Allen; et on se prend à se demander ce qui serait arrivé si la mort n'avait privé si tôt le MRT et toute la colonie artistique de Montréal de son dynamisme créateur. Certains, tel Christopher Plummer, sont allés poursuivre ailleurs une grande carrière. D'autres, qui sont restés à Montréal, ont peut-être contribué davantage à la vie théâtrale, mais n'ont jamais connu la gloire : notamment Charles Rittenhouse, pédagogue, acteur et metteur en scène, qui fut un grand ami de Whittaker. En signant cette édition de l'ouvrage écrit par celui qu'il nomme « uncle Herbie », il est clair que Jonathan Rittenhouse s'est également soucié de rendre à son père la place qui lui revient dans l'histoire du théâtre à Montréal. Il a eu raison.

Jean Cléo Godin
Université de Montréal

WAGNER, Anton (dir.), *Establishing Our Boundaries. English-Canadian Theatre Criticism*. Toronto, University of Toronto Press, 1999.

Les sceptiques qui douteraient de l'intérêt qu'il y a à mieux connaître l'histoire de la critique anglo-canadienne risquent d'être confondus par *Establishing Our Boundaries* paru sous la direction avisée d'Anton Wagner. L'imposant recueil fait le tour de 169 ans de critique dramatique au Canada anglais en 18 articles. Par la bande toutefois, c'est l'ensemble de l'histoire du théâtre de ce coin de continent qui se trouve évoqué et au travers d'une vingtaine de figures singulières ayant défendu au sein de leur communauté l'idée qu'ils se faisaient de l'art dramatique.

Si, dans une introduction éclairante où il file la métaphore médicale, Anton Wagner parvient à cerner les enjeux spécifiques au théâtre canadien d'expression anglaise (qui a rencontré sur son chemin des obstacles similaires à celui du Québec pour se constituer professionnellement), c'est surtout dans l'examen cas par cas du travail critique que la mosaïque se dessine avec le plus de netteté. C'est que les spécialistes appelés à l'analyser prennent soin de remettre chaque pratique dans son contexte spécifique. Du coup, les vues d'un obscur critique de Calgary ou de Winnipeg s'en trouvent singulièrement mises en relief.

Outre ce nécessaire arrière-plan, la plupart des auteurs visent à dégager une typologie de la critique, voire à analyser la personnalité dont il est question, en particulier, lorsque celle-ci possède quelque

envergure. C'est vrai d'un Nathan Cohen, actif de 1946 à 1971, dont un autre critique, Don Rubin, nous convainc de la stature tout aussi bien que de l'éthique. « L'honnêteté, écrit Cohen, est censée être une grande vertu, mais ce n'est vrai qu'en théorie. En pratique, l'honnêteté est largement découragée, et nulle part autant qu'au théâtre » (p. 243, ma traduction).

Mais plus que le contraste attendu entre le coupant Cohen et le bienveillant Whittaker, c'est le portrait de critiques peu connus ou moins soumis à leur lectorat ou à leur époque qui retient l'attention. Par exemple, Alan Filewood pose un regard enlevant sur Gina Mallet, au *Toronto Star* de 1976 à 1984, dont il explique pourquoi elle a été si détestée de la communauté théâtrale, d'autant qu'elle succédait à Urjo Kareda, qui s'était fait l'ardent défenseur des petits théâtres de création torontois au même journal de 1971 à 1975. En revanche, décevantes s'avèrent d'autres études, telle celle de Robert Nunn sur Ray Conlogue du *Globe and Mail*, dont il juge du travail à l'aune de sa conformité avec le postmodernisme – comme s'il s'agissait d'un gage de moralité. Heureusement, peu de spécialistes s'avisent d'inscrire leurs propos uniquement à l'enseigne de cette étroite lorgnette.

D'ailleurs, ce qui ressort de cette confrontation d'expériences particulières, c'est l'importance qu'occupe très tôt la critique dans la développement d'une culture canadienne d'un océan à l'autre. Autrement dit, l'ouvrage illustre à quel point la critique contribue à délimiter les contours d'un paysage culturel en voie de consolidation. Ce qui mène paradoxalement le critique lui-même

à faire état de ses propres limites. Double prisme qui rend cette traversée chronologique de la pratique canadienne d'expression anglaise d'une pertinence constante, en plus d'instruire sur ce que la critique peut offrir de meilleur et de pire. D'autant plus qu'à de rares exceptions près, l'analyse porte sur des commentateurs affectés aux grands quotidiens.

Dans la diversité des approches, *Establishing Our Boundaries* documente avec soin un aspect fondamental de l'art dramatique, à savoir sa réception, dans ce qu'elle a de décisif pour l'avenir d'un théâtre souvent en butte à l'indifférence générale. Par l'ampleur de ses perspectives temporelles et géographiques, l'ouvrage pourrait éventuellement servir de modèle à un tour d'horizon de la critique québécoise, qui mettrait en perspective les liens complexes qu'entretiennent critique, public et milieu, liens déterminants pour une tradition théâtrale encore jeune.

Hervé Guay

*Université du Québec à Montréal
(3^e cycle)*

carrière sous le signe d'une passion invétérée pour le théâtre. Après *La liberté de blâmer* (paru chez Boréal en 1997), *Un siècle en pièces* se veut un témoignage de cette passion. L'ouvrage rassemble quatorze carnets aux titres évocateurs et poétiques qui ont été lus par l'auteur à l'antenne de la Chaîne culturelle de Radio-Canada et qui retracent l'histoire du XX^e siècle à travers celle de quatorze pièces majeures. Robert Lévesque propose ainsi une fresque de l'histoire de l'Europe, avec un détour obligé par les États-Unis pour deux titres et un crochet au Québec pour *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay. Au fil de la lecture se dessine un réseau de concordances entre les grandes dates de l'histoire et la petite histoire des premières théâtrales, un réseau que traverse inlassablement le personnage d'Ubu, figure emblématique d'un siècle déchiqueté par l'absurdité humaine.

Il faut dire que, malgré le titre, le livre de Lévesque est davantage axé sur le portrait que sur l'analyse : la vie des auteurs, rapportée dans un style anecdotique, l'emporte sur la présentation des pièces elles-mêmes. Le texte sur *Mère Courage et ses enfants*, par exemple, retrace le parcours de Brecht des tranchées au Berliner et la pièce n'apparaît que comme une apothéose, celle du dramaturge et de son actrice fétiche. Par ailleurs, ce texte est le seul du recueil à être divisé par des sous-titres qui, il faut l'avouer, ne sont pas sans rappeler certains textes de Bernard Dort. Pour plusieurs des auteurs cités – Williams, Ionesco, Müller, Koltès, Genet –, Lévesque puise abondamment dans ses écrits personnels ou autobiographiques, ce qui confère à ses portraits un caractère souvent psychanalytique. La figure

LÉVESQUE, Robert, *Un siècle en pièces - Carnets*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2000. (Coll. « Papiers collés ».)

Le Québec a connu peu de critiques de la trempe de Robert Lévesque : virulent, méchant selon d'aucuns, ennemi juré de la médiocrité, il a mené sa

du père devient omniprésente de par son absence ou son incompétence chez Miller, Ionesco, Müller et Bernhard, alors que celle, castratrice évidemment, de la mère, joue davantage chez Tremblay; Williams ne fait que réécrire *ad nauseum* la tragédie d'une sœur avec laquelle il se confond, alors que Bernhard ressasse son statut de bâtard. Une filiation homosexuelle est également établie par la solitude qui unit les fins regrettables de Wilde, Genet, Williams et Koltès, bien que ce dernier semble lui causer plus de problèmes : il le caractérise d'« inattrapable » et s'en remet fréquemment à de longues citations afin de tenter de le cerner.

En fait, seul *Partage de midi* de Paul Claudel se mérite l'analyse que semble annoncer le titre du livre. Dans sa vision de ce « quatuor sur le thème de l'amour », Lévesque retrouve sa minutie de critique; peut-être parce que sachant qu'il ne peut contourner une telle figure dramaturgique, il se voit contraint d'admirer ce que, profondément, il voudrait rejeter. Car la subjectivité joue un grand rôle dans ces carnets : Lévesque ne fait pas mystère de ses affinités, s'insérant dans ce siècle qui le passionne autant qu'il le dégoûte. Il apparaît lui-même à plusieurs reprises dans les portraits brossés, d'abord par le point de vue, évidemment, mais aussi par ses propres souvenirs, qui font de lui sinon un joueur du moins un témoin; on le voit donc observant une photo de Tchekhov, croisant Müller à Avignon ou se rappelant la fleur ramassée sur la tombe de Beckett.

En bref, ce livre fort personnel en appelle surtout au néophyte, qui y trouvera une introduction toute en anecdotes à la vie

et à l'œuvre des hommes – puisqu'ils le sont tous – qui ont marqué le siècle théâtral. Le chercheur peut lui reprocher une trop grande vulgarisation et se rabattre sur la bibliographie au demeurant assez sommaire; mais pour celui qui découvre la dramaturgie, l'angle est amusant malgré la fréquente surenchère. Après tout, comme le dit Lévesque lui-même, peut-être pour s'en excuser, il a écrit ses carnets à sa manière, « fureteuse, aussi curieuse qu'amusée »... et, bien entendu, passionnée.

Nadine Desrochers

Université d'Ottawa (3e cycle)

Conseillère en dramaturgie au

Centre des auteurs dramatiques

NUTTING, Stéphanie, *Le tragique dans le théâtre québécois et canadien-français, 1950-1989*, Lewiston (NY), The Edwin Mellen Press, 2000. (Coll. « Canadian Studies, 23 ».)

Dans cet ouvrage, Stéphanie Nutting se penche sur l'éclatement de la forme tragique dans le répertoire québécois et canadien-français. Pour ce faire, elle repousse les limites du « canonique » et définit la tragédie contemporaine comme « toute pièce qui met en scène, c'est-à-dire qui *donne à voir*, la déchéance de la condition humaine » (p. 17), ce qui lui permet d'aborder le tragique, noyau irréductible et universel, tout en tenant compte des

particularités liées aux contextes socio-culturel et historique d'une dramaturgie singulière.

Le tragique dans le théâtre québécois et canadien-français, 1950-1989 propose, dans un premier temps, l'analyse de trois pièces qui comportent de fortes similarités sur le plan formel – adhésion à la règle des trois unités – et thématique – « elles mettent en scène une thématique du parricide et du défi aux valeurs conservatrices ambiantes » (p. 22) : *Un fils à tuer* (1950) d'Éloi de Grandmont, *Au retour des oies blanches* (1969) de Marcel Dubé et *Sainte Carmen de la Main* (1976) de Michel Tremblay.

L'analyse se tourne ensuite vers un deuxième type de pièces « qui s'établit dans une structure plus éclatée, et qui pose le problème du corporel et de la défaillance de la matière en général » (p. 23). Les différences structurales et thématiques sont plus marquées que pour les pièces du premier corpus. *Le chien* (1987) de Jean Marc Dalpé est une pièce franco-ontarienne qui fait charnière entre les deux corpus, puisque la thématique du premier y est reprise mais dépassée. *La lumière blanche* (1989) de Pol Pelletier, permet à l'auteure de poser l'hypothèse d'un *autre modèle tragique* basé sur « un principe de réseaux "rhizomatiques" potentiellement infinis où même la protagoniste est multiple » (p. 23). Alors que les femmes dramaturges qui l'ont précédée auraient écrit des tragédies recourant aux paramètres néo-classiques, Pol Pelletier donnerait naissance à une tragédie au féminin. Avec la dernière pièce, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* (1986) de Normand Chaurette, l'auteure invite le

lecteur à constater la survivance du tragique dans une pièce qui se rapproche de l'anti-théâtre.

Après avoir fait ressortir la problématique propre à chacune des pièces de son corpus, Stéphanie Nutting tente de dégager une poétique de la tragédie québécoise et canadienne-française en mettant en évidence certaines récurrences significatives, dont la confrontation légitimité-illégitimité, une fatalité ni transcendante ni externe, une quête – d'abord vers l'infini puis vers l'infime –, la dualité corps/âme et un procès duquel découleraient affirmation et dégradation. Cette poétique, comme celle du théâtre moderne en général, se caractérise par une structure hautement réflexive, surtout dans les pièces du deuxième type.

L'auteure, par son approche diachronique du tragique, a su rendre visible la trajectoire que celui-ci a empruntée au cours de la deuxième moitié du xx^e siècle dans la dramaturgie francophone du Québec et du Canada, « qui va d'une tragédie "quasi-classique" [sic] [...] à une œuvre "déconstruite" où le tragique prend acte de la catastrophe du langage » (p. 25).

Stéphanie Nutting interroge en outre la notion même du genre, telle que l'ont utilisée certains critiques, pour mettre en évidence les rapports entre le tragique et les autres esthétiques dramaturgiques, en particulier celle du mélodrame. Elle envisage même les rapports du tragique et du comique, à partir de *A Canadian Play/Une plaie canadienne* (1983) de Jean-Claude Germain et de *Vie et mort du roi boiteux* (1981) de Jean-Pierre Ronfard – une réflexion qui

mériterait d'être approfondie ultérieurement.

Stéphanie Nutting élargit son analyse au répertoire québécois. Elle fait référence aussi bien aux pièces qui ont adopté une facture classique, par exemple *L'homme gris* (1986) de Marie Laberge et *Being at home with Claude* (1986) de René-Daniel Dubois, qu'à celles qui s'en sont démarquées, comme *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* (1979), d'un collectif de femmes¹. Ces pièces constituent autant de pistes à explorer pour une meilleure compréhension de la production dramaturgique québécoise et franco-ontarienne dans son ensemble, et plus particulièrement de leur (post)modernité. On pourrait reprocher à l'étude de Stéphanie Nutting de n'avoir pris que les pièces de Jean Marc Dalpé comme exemples de productions hors Québec. D'autres exemples de pièces canadiennes-françaises auraient permis de confirmer que l'évolution dramaturgique du tragique est commune au Québec et au Canada français, hypothèse fort probable, mais qui aurait pu être étayée par un corpus plus large.

L'auteure souligne les réseaux intertextuels qui unissent les pièces de son corpus, non seulement aux autres productions québécoises, mais également aux tragédies classiques. Elle montre bien comment les dramaturges québécois et franco-ontariens puisent à différentes traditions tragiques : antique, médiévale (mystère) et française du XVII^e siècle, pour conclure que la tragédie québécoise et canadienne-française serait

davantage apparentée au théâtre médiéval qu'à ses formes antiques.

Le tragique dans le théâtre québécois et canadien-français, 1950-1989 est sans contre-dit un ouvrage fondamental pour la connaissance des dramaturgies québécoises contemporaines, dans la mesure où il cerne une poétique québécoise du tragique. Le topos générique du tragique ayant souvent échappé à la critique, Stéphanie Nutting vient assurément combler un manque et ouvrir la voie à une relecture de plusieurs des œuvres dramaturgiques québécoises.

Lucie Courchesne

Université de Montréal

1. Dominique Gagnon, Louise Laprade, Nicole Lecavalier et Pol Pelletier.

Études théâtrales, n°s 17, 18 et 19, 2000

Théâtre/Public, n°s 153, 154-155 et 156, 2000

Cahiers de théâtre Jeu, n°s 94, 95, 96, 97 et 98, 2000

Alternatives théâtrales, n°s 63, 64, 65-66 et 67, 2000

À la lecture de récents numéros de revues théâtrales de langue française, on constate d'emblée le vif intérêt des chercheurs et des praticiens pour les zones de tensions entre texte et représentation, auteur et acteur, acteur et spectateur, théâtralité et illusion théâtrale, mais aussi entre des pôles dont l'opposition apparemment réductrice figerait l'art théâtral : corps et esprit, acteur et objet, intime et politique...

Avatars du théâtre « engagé »

Une volonté de remettre en cause le paradigme intérieur/extérieur sous-tend le dossier sur « L'intime et la politique. Autour de Jean-Pierre Sarrazac », paru dans le numéro 156 de *Théâtre/Public*. Dans « L'extérieur de l'intime », Sarrazac discutant avec David Lescot et Hélène Kuntz situe l'intime à mi-chemin entre deux pôles, la racine collective de Brecht et la racine subjective de Strindberg. Prônant « un retour du "strindbergien" » (p. 24), Sarrazac trouve dans l'œuvre du dramaturge suédois l'expression même de « l'extime », soit l'intime entendu comme une relation de soi au monde plutôt que comme repli de soi sur son for intérieur. Selon Yannic Mancel,

les pièces de Sarrazac reposent sur une dialectique esthétique qui harmonise naturalisme et symbolisme ou fantastique. Elle s'interroge plus particulièrement sur le rôle de la parabole, du mythe et du modèle picaresque (récit de formation, de voyage et d'errance) dans le traitement des thèmes de l'immigration, de l'exil, du développement des communications et de l'effondrement des systèmes. Tout en énumérant de tels enjeux d'ordre social et en effleurant la question de « l'intime dans sa relation au monde » (p. 34), l'auteur semble malheureusement occulter la dimension politique du théâtre de Sarrazac et, par le fait même, s'écarter du thème du dossier.

Il n'en est pas ainsi dans les pages qui précèdent ce dossier. L'extrait de *Café* d'Edward Bond, qui dépeint l'art comme « une guerre, un combat pour créer de l'humain dans une société injuste » (p. 9), et la réflexion de Franck Laroze sur sa pièce, *Huntsville, la honte du monde*, qui met la scène au service d'Amnistie internationale, proposent un théâtre investi d'une fonction politique. On peut alors parler de théâtre d'intervention proprement dit, car la création théâtrale s'engage dans une cause.

Le numéro 17 d'*Études théâtrales* relate une variété d'expériences de théâtre d'intervention, depuis les compagnies de rue dont traite Jean-Michel Guy jusqu'au Natya Chetana, troupe indienne dont Subodh Pattanaik expose le travail. Rebaptisé « théâtre citoyen » par Anne Wibo pour souligner le rôle important que joue le théâtre dans la Cité, le théâtre d'intervention contemporain découle des mouvements

contestataires d'après 1968. En insistant sur la volonté de sortir du théâtre de répertoire et d'intervenir directement sur les lieux du combat (usines, places publiques), l'« Avant-propos » d'Henry Ingberg laisse entendre que la principale différence entre le théâtre d'un Sartre et l'actuel théâtre d'intervention réside dans un déplacement de l'opposition entre réel et fiction, entre virtualité de l'univers théâtral et réalité de son référent, la société dans laquelle nous vivons. Il rejoint du même coup l'article de Jean Hurstel, qui soutient la nécessité de rompre avec l'institution théâtrale et avec le public traditionnel. Selon Hurstel, le théâtre d'intervention doit, à l'exemple du hip-hop et du graff, se situer en position de rupture, adopter la frontière comme métaphore des fractures et contradictions de la société actuelle et, en explorant les zones frontalières entre centre et périphérie, inclus et exclus, leur trouver des points de rencontre. Paul Biot rejette quant à lui la notion d'intervention, qui « renvoie à toute une conception religieuse, léniniste, qui consiste à apporter conscience *de l'extérieur*, comme si celle-ci ne découlait pas directement des leçons que l'on tire de l'action commune sur le réel » (p. 35), comme si, pourrions-nous ajouter, elle ne faisait pas *partie intégrante* du réel, dynamique parce qu'agissant directement sur l'ordre qu'elle conteste. Exemple de théâtre qui intervient directement sur les lieux et dans le réel, le « théâtre de quartier » flamand (*buurttheater*), dont il est question dans un article de Martine Verheyne et Paul Biotin, invite les principaux exclus de l'ordre établi – les pauvres – à créer leurs propres spectacles. Dans « Enjeux politiques du théâtre-action : l'esthétique

donne force à la parole critique », Carmelina Carracillo ne s'en tient pas à dénoncer l'exclusion et la paupérisation en marge de ce même ordre : elle nous met en garde contre les effets nuisibles du pouvoir néolibéral sur le théâtre. En voyant dans « l'homogénéité culturelle internationale » une conséquence possible de la tendance à la mondialisation des marchés, Carracillo laisse entendre que l'action politique sur une scène sert moins à renverser cet ordre qu'à parer le théâtre – et l'art en général – contre ses effets néfastes. Le théâtre, dit-elle, doit servir de contre-poids aux « trois sphères qui dirigent le monde : le capital financier, la recherche techno-scientifique et les médias/publicités » (p. 24). Il faut apprécier que, dans sa défense d'un théâtre-action par lequel le théâtre devient en quelque sorte sa propre fin, elle fasse preuve de prudence en reconnaissant les dangers que sont l'esthétisme et l'instrumentalisation de l'art au profit d'une cause. Il est déplorable toutefois qu'elle n'ait pas insisté davantage sur cette idée de théâtre d'« analyse » (d'aucuns diraient : d'interrogation) à laquelle elle fait allusion et qui pourrait empêcher le théâtre-action de s'assujettir à une cause ou de s'enliser dans une stérile quête formelle.

Comme les Européens, les Québécois s'interrogent sur le double danger que représentent les phénomènes apparemment opposés d'inféodation du théâtre à une idéologie et d'autotélisme. C'est en tenant compte de tels écueils que les collaborateurs au dossier des *Cahiers de théâtre Jeu 94* sur l'« Engagement nouvelle vague » visent à redéfinir la fonction du théâtre dans la Cité. À partir d'une analyse des définitions du

terme « engagement » dans *Le Petit Larousse* et *Le Petit Robert*, Jean Cléo Godin soutient le lien de l'engagement avec le « rapport empathique » qui peut exister entre le spectateur et la scène. Il attribue la quasi-disparition du théâtre militant après l'échec référendaire de 1980 à la rupture de ce « contrat tacite avec le public » (p. 59). Désormais, l'individualisme et la logique marchande de l'institution théâtrale l'emportent sur « l'espace scénique de la révolte » (p. 65). Dans « De l'engagement au double refus », Olivier Choinière se penche sur les causes de la difficulté de parler de problèmes au théâtre. Selon lui, une telle difficulté résulte en premier lieu du « cliché » qui, dans un Québec polarisé entre le OUI et le NON, réduit l'engagement à un choix simpliste entre deux options. L'apathie de ce que Choinière appelle la génération du « post-engagement » participe d'un double refus : refuser « un système qui a fait du refus sa pierre d'assise » (p. 69) depuis le début de la Révolution tranquille en 1960 et permettre la « refondation » de la société québécoise à la lumière d'une nouvelle définition de l'engagement, entendu désormais comme le fait non seulement de « prendre partie » mais aussi de « faire partie » (p. 70) de la communauté. L'excellent essai de Choinière est suivi de « Survivre au vingtième siècle », manifeste de Jerry Snell qui lance l'appel au refus du manichéisme et de tout discours militant stéréotypé au profit d'un théâtre physique dont le devoir est d'analyser ce qui s'exprime sur scène par le biais d'un jeu inspiré de celui, « universel », de Chaplin. Plusieurs articles viennent compléter le dossier : comptes rendus de créations, panoramas, un entre-

tien avec Stacey Christodoulou et, pour couronner le tout, un compte rendu des « Entrées libres de *Jeu* » sur « Les nouveaux visages de l'engagement ».

Aussi varié que le dossier de *Jeu* sur l'*Engagement nouvelle vague*, le dossier d'*Alternatives théâtrales* 67 sur Rwanda 94 du Groupov propose des témoignages, des entretiens, des essais et des analyses assortis de cartes, chronologies et statistiques. À propos de cette pièce de théâtre d'intervention sur le génocide au Rwanda qu'aborde également *Études théâtrales* 17 dans le compte rendu d'un entretien avec Jacques Delcuvellerie, fondateur du Groupov, Philippe Ivernel en souligne le caractère engagé dans son essai, « Pour une esthétique de la résistance », qui insiste sur la fonction centrale du témoignage consistant à « soutenir la mémoire de l'insoutenable pour satisfaire à l'exigence de justice et de vérité sans laquelle se perdent les raisons de vivre » (p. 12). « Tentative de réparation symbolique envers les morts à l'usage des vivants » (Delcuvellerie, nous soulignons), l'« esthétique de la résistance » rendue possible par le témoignage – notamment celui de Yolande Mukagasana – rejette la *mimésis* aristotélicienne qui mise sur le pathos. Spectacle de six heures qui repose sur le rapprochement entre vérité et représentation symbolique des victimes du sinistre, ce témoignage fait l'objet de ce que nous pourrions appeler « métatémoignages » de quelques-uns des collaborateurs, dont Johan Daenen, qui dépeint sa scénographie comme un entre-deux entre le cliché de l'espace vide et l'ostentation exotique. Le dossier se termine par quatre textes de Jacques Delcuvellerie : un document précieux,

le journal de bord de l'homme de théâtre, suivi de trois textes qui « posent quelques repères de cette histoire », celle de *Rwanda 94* (p. 92).

Organisation, administration et financement du théâtre

Le dossier d'*Alternatives théâtrales* 64 sur « L'Est désorienté : espoirs et contradictions » opère la jonction entre l'engagement et les questions relatives au financement et aux structures du théâtre. Des articles comme « Les épreuves de la liberté » de Georges Banu ou « De la discothèque rose au théâtre en apesanteur » de Jana Pavlic mettent en relief les contradictions engendrées par la conquête de la liberté depuis l'effondrement du bloc de l'Est. D'une part, la fin de la censure libère le théâtre de l'Est d'un lourd carcan. D'autre part, l'avènement du régime capitaliste met en question la raison d'être d'un théâtre qui a, jusqu'à la fin des années 1980, visé à combattre la tyrannie du régime communiste et, en même temps, tout un mode d'organisation et de financement du théâtre : naguère chapeauté par un État aussi généreux qu'omniprésent, le théâtre de l'Est voit s'effriter les subventions qui lui sont accordées malgré le maintien des structures issues de l'ancienne politique culturelle de Moscou. Il en résulte, comme le montre si bien Georges Banu, une tendance grandissante à la « commercialisation » et à la « contamination » du théâtre de l'Est par l'influence du théâtre occidental, ce qui minerait le caractère distinct des productions des anciennes démocraties populaires. Tout en permettant de dégager des tendances

communes à tous les pays d'Europe de l'Est, le dossier se compose également de panoramas portant sur la situation théâtrale d'un pays donné en insistant sur sa singularité par rapport à ses voisins. Malheureusement, le contenu de ces panoramas (« Au sortir de la tourmente » de Dusan Rujak, à propos de l'ex-Yougoslavie, « À l'heure de la transition » de Natalya Ermakova qui traite de l'Ukraine, etc.) semble se répéter, tout comme le contenu des entretiens en fin de dossier, qui ressassent pour la plupart des enjeux qui ont déjà été traités ailleurs dans le numéro d'*Alternatives théâtrales*.

Éditoriaux, comptes rendus des Entrées libres ou essais, les articles de la revue *Jeu* qui ont trait au financement et aux structures du théâtre québécois résistent quant à eux à la tentation de la redite. Dans « Investissement et désintéressement », éditorial du numéro 94, Louise Vigeant dénonce la sujétion du théâtre actuel aux intérêts des commanditaires privés au détriment du mécénat, qui se distingue selon l'éditorialiste par son désintéressement. Dans l'éditorial du numéro 96, Vigeant se réjouit que le rapport de la Commission de la culture de février 2000 ait pris acte de la principale revendication du Mouvement pour les arts et les lettres (MAL) en recommandant une augmentation des subventions publiques accordées au Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), en vue de « rétablir l'équilibre entre les ressources offertes aux créateurs et celles qui sont mises à la disposition des entreprises culturelles » (p. 9). Autre point de consensus : le besoin de simplifier les structures afin de mettre un terme au dédoublement d'organismes

subventionnaires. Dans l'éditorial du numéro 98 sur les portraits économiques du CALQ, Vigeant se penche sur d'autres problèmes tels que l'insuffisance des actuelles stratégies de mise en marché des créations théâtrales et la faiblesse des revenus des artistes de la scène. Quelques-unes des solutions proposées par Vigeant dans les trois éditoriaux manquent d'originalité – par exemple, une simple augmentation de subventions étatiques – ou se révèlent parfois contradictoires : elle préconise un partenariat entre le privé et les organismes subventionnaires publics tout en dénonçant l'emprise des commanditaires privés. D'autres articles cherchent moins à trouver des solutions faciles qu'à examiner les problèmes structurels et financiers dans toute leur complexité. Dans le compte rendu de l'Entrée libre du 28 février 2000 (*Jeu* 96), les participants se penchent sur le rôle du conseil d'administration dans la structure des théâtres du Québec et sur les tensions qui peuvent surgir entre le CA et la direction artistique. Toujours sous la rubrique « Enjeux », Sophie Pouliot examine dans le même numéro les modes de financement des jeunes troupes de théâtre et souligne les difficultés auxquelles se heurtent ces dernières lorsque vient le temps d'entreprendre une démarche de demande de subventions. Sous la rubrique « Enjeux », Michel Vaïs rend compte de l'Entrée libre de *Jeu* du 20 novembre 2000 lors de laquelle les participants sont invités à répondre à la question : « Faut-il soutenir le théâtre amateur ? ».

Réhabilitation de l'auteur et retour au texte

Le rôle prépondérant du metteur en scène, l'improvisation, l'accent sur le langage corporel, l'influence du théâtre asiatique tel que le *nô* japonais, voilà autant de tendances qui occulteraient la place de l'auteur et du texte dans le théâtre contemporain. Cependant, on ne peut que remarquer les signes du retour sur scène de l'auteur dramatique et du texte, à commencer par l'idée de consacrer un dossier à des « Portraits d'auteurs » dans le numéro 98 de *Jeu* : Olivier Cadiot, Reynald Robinson, Hristo Boytchev, Gao Xingjian, Javier Tomeo, Sergi Belbel, Jean-Luc Lagarce, Alessandro Baricco et Michael Mackenzie, tous des auteurs actuels dont les origines diverses sont révélatrices de la portée mondiale du mouvement de réhabilitation de l'auteur dramatique.

On peut voir dans le dossier d'*Études théâtrales* 19 sur « Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines » un autre signe du regain d'intérêt pour l'auteur dramatique et ses textes, comme en témoigne un sous-titre d'un article de Didier Plassard : « Le retour des auteurs dramatiques » (p. 69). En fait, Koltès n'est vraiment abordé qu'à partir de la page 89, dans un article d'Anne Ubersfield sur « Le quasi-monologue dans le théâtre contemporain ». Le numéro serait plutôt consacré aux écritures contemporaines et au rôle de l'écriture et du texte dans le théâtre actuel. Ainsi, le caractère littéraire et poétique et la lisibilité des textes dramatiques figurent parmi les caractéristiques du théâtre contemporain qui sont énumérées dans la « Synthèse prématurée ou fermeture provisoire

pour cause d'inventaire de fin de siècle » de Patrice Pavis. Patricia Duquenet-Krämer avance pour sa part que, partie intégrante de cette poésie, le traitement singulier de la didascalie chez Koltès rend caduque l'opposition texte théâtral/texte littéraire. Cependant, Didier Plassard présente cette poésie moins comme un tout cohérent que comme la fragmentation du texte devenu le lieu de ruptures et de discontinuités, tout en soutenant que la déconstruction du texte est désormais suivie d'une reconstruction, « refondation » qui marque la « sortie de l'«ère du soupçon» » (p. 74). Bref, fini la méfiance envers le langage et le texte qui le convoque. Dans son analyse des *Amertumes*, adaptation par Koltès d'un roman autobiographique de Gorki, François Poujardieu aborde l'adaptation à la lumière de la question de la littérarité en identifiant le personnage autobiographique d'Alexis comme « le point d'ancrage d'une convergence possible entre la mise en abyme du lecteur dans le récit et celle des spectateurs dans la représentation de sa transposition dramatique » (p. 127). En d'autres termes, écriture et représentation ne s'opposent plus.

De même, le dossier de *Jeu* 96 sur *L'adaptation* représente encore un autre signe d'une volonté généralisée de réhabiliter le texte. En insistant sur l'importance sinon de la fidélité au texte de départ, à tout le moins d'un respect envers celui-ci, le dossier met en évidence la double réhabilitation du texte : d'une part, la revalorisation du texte de départ par l'entremise d'une relecture éclairante, ainsi que le montre Marcel Goulet à propos de *L'Odyssée*, adaptation de Dominic Champagne et Alexis

Martin. Ensuite, la création d'un texte nouveau qui possède sa valeur propre, comme le souligne Guylaine Massoutre à propos de la traduction : « traduire continue le texte [...] pour en faire un texte » (p. 175). On peut trouver dans l'analyse de Massoutre une autre mise en question de l'opposition entre écriture et représentation. Cette vision de la traduction et de l'adaptation s'oppose à celle de Rodrigue Villeneuve qui, à propos des *Frères Karamazov*, met l'accent sur le « fossé » entre le texte de départ et la représentation : la raison d'être de l'adaptation serait, selon lui, de transformer un texte en quelque chose d'éphémère, qui est tout sauf un texte. Ainsi, la théâtralisation doit l'emporter sur la *ré-écriture*.

Corps, chair et objet

Comme en témoigne l'article de Villeneuve, on est loin d'avoir éliminé tout soupçon envers le texte. Autre preuve, la persistance des *performance arts*, axés sur le langage corporel. Stanislavski acteur et Grotowski *performer* ont à leur façon mis en valeur le corps de l'acteur. Dans une étude publiée dans le numéro 153 de *Théâtre/Public*, Virginie Magnat soutient la correspondance entre la conception artaudienne du théâtre, l'action physique naturellement impulsive qu'elle croit retrouver chez Stanislavski – dépeint ici comme le précurseur d'Artaud – et le « théâtre pauvre » de Grotowski, fondé sur l'alchimie entre le corps et l'esprit, trois visions qu'elle rapproche de l'« expérience consciente » de Martin Kurten. À la mise en scène de la corporéité chez Stanislavski et Grotowski s'oppose le concept de « chair » dont il est question dans le

numéro 154-155 de *Théâtre/Public*. En réaction au *body-art* qui assimile la chair au corps, Bernard Andrieu soutient l'immatérialité de la chair, « profondeur intérieure » que ne fait que voiler le corps-surface matériel. La perspective phénoménologique d'Andrieu désigne le texte et le livre comme métaphores de la chair, soit une autre façon de réhabiliter le texte au théâtre. Plus loin dans le dossier, le corps et la chair sont redéfinis par rapport à l'objet. « Objet » dont l'importance va croissant. La marionnette s'inscrit, d'après le « Manifeste pour un théâtre de marionnette et de figure » de Dominique Houdart, dans un « théâtre de figure » qui, grâce au triomphe de l'objet, artificiel par essence, rompt avec l'illusion théâtrale pour « retrouver la porte étroite de la théâtralité, le sens du sacré et du rituel » (p. 41). Dans « Pratiques croisées : danse et théâtre de figures », Dominique Praud relate une expérience qui intègre le corps de la marionnette dans la danse.

Le numéro 65-66 d'*Alternatives théâtrales* consacre un dossier à la marionnette considérée comme double de l'acteur. Témoignages, entretiens, manifestes ou essais explorent les différences entre les diverses traditions de théâtre de marionnettes, depuis la tradition italienne du *burattinaio* de Polichinelle, que nous fait découvrir Bruno Leone, jusqu'au *bunraku* japonais. D'autres articles envisagent la marionnette selon une perspective multidisciplinaire dans « Marionnettes à l'opéra » de Bernard Debroux (voir aussi l'entretien avec Dario Fo), ou encore du point de vue de la réception : « Marionnettes à Avignon, regard du spectateur » (Ludovic Fouquet). Véritable

renversement de perspective, Laurie Andersen dépeint l'acteur comme une marionnette manipulée par le spectateur-voyeur. Dans le cadre d'un entretien, Georges Lavaudant met en question le mythe de la marionnette « parfaite » en affirmant la possibilité de se tromper aussi dans ce type de théâtre. Dans un autre entretien, Peter Schumann, fondateur du Bread & Puppet Theater, expose sa vision d'un théâtre de marionnette engagé. Dans *La cathédrale de papier mâché*, pièce commandée par l'ONG Bread for the World, « des mots et des sculptures qui peuvent être perçus comme des objets sacrés » (p. 34) se substituent aux « dieux monothéistes et capitalistes » (p. 33). Si la plupart des articles mettent l'accent sur le dynamisme du théâtre de marionnettes, il faut déplorer qu'il n'en soit pas ainsi de l'approche d'Émilie Valantin dont « La grammaire de manipulation » présente la manipulation de marionnettes comme un langage figé.

Autres enjeux

Théâtre et langage

Irréductibles au statisme d'une grammaire, *Les mots* de Jean-Pierre Ronfard se manifestent au contraire comme le lieu d'un jeu sur le langage qui se substitue à l'habituel jeu de comédiens. Voilà ce que l'on découvre en lisant le dossier qui est consacré à la pièce dans le numéro 95 de *Jeu*. Dans « Les mots mènent le monde », Pierre Popovic voit dans la pièce une imposture : faire passer pour théâtrale une « étude de sémantique » qui réduit la théâtralité au strict minimum. En donnant les mots en spectacle plutôt que de proposer une

intrigue et un jeu d'acteurs, la pièce « désigne de l'intérieur [sans distance] ceux qui se servent aujourd'hui du langage à la manière d'imposteurs » (p. 68). La lecture de Popovic semble justifier celle de Michel Vaïs, qui fait remonter le « souyoukoug », langue inventée par Ronfard dans sa pièce, au latin de cuisine dont se sert la Faculté pour impressionner Argan dans *Le malade imaginaire* de Molière et à la langue partiellement inventée d'Ubu, autre imposteur incarnant les « jeux de pouvoir » qui, nous a déjà dit Popovic, s'appuient sur un usage fourbe des mots.

Théâtre de la femme, théâtre de l'homme

Autre imposture à mettre en cause : le récit historique tel que nous le racontent depuis des siècles les défenseurs du patriarcat. Le dossier qui est consacré par *Alternatives théâtrales* à la regrettée Michèle Fabien, femme de théâtre belge, nous fait découvrir un théâtre qui, pour citer l'article de Jacques Dubois sur « Les revenantes », « questionn[e] le refoulé de notre mémoire pour y voir ce qui s'y oblitère de la sorte » (p. 12), afin de lever le voile sur la face cachée de l'histoire du monde. Yannic Mancel qualifie ce travail de dépoussiérage de « décentrement au féminin », c'est-à-dire le fait de « rel[ire] les grandes fables fondatrices à partir du regard subjectif de la femme » (p. 18). Dans l'allocution qu'il a prononcée lors de l'inhumation de Michèle Fabien, Marc Quaghebeur soutient « la singularité belge » de l'œuvre de la défunte. Ancrée dans la Cité, le théâtre engagé de Fabien aurait fait de son auteure une des grandes

intellectuelles de « la Belgique francophone des années septante » (p. 36). Le discours élogieux de Quaghebeur traverse le dossier tout entier. En effet, sans doute aussi varié que les autres numéros d'*Alternatives théâtrales*, le dossier sur Michèle Fabien nous apparaît malheureusement comme un ensemble d'hommages funéraires analogues à celui de Quaghebeur plutôt que comme un ouvrage de réflexion critique.

En revanche, la réflexion critique est loin de faire défaut dans le dossier qui est consacré aux « Figures masculines de la scène québécoise » dans le numéro 97 de *Jeu*, revue qui, pourtant, se contente trop souvent de nous présenter des portraits, des comptes rendus de créations et des entretiens. Alors que l'on aurait pu s'attendre à une réflexion sur le statut et l'image du père dans le théâtre québécois, l'« État des lieux » d'Alexandre Lazaridès se concentre avant tout sur la représentation des garçons : garçons caractérisés par leur individualisme et leur relativisme, en révolte contre leur père tyrannique, en proie à une crise identitaire, atteints d'une dépendance sexuelle dont ils doivent s'affranchir et à la fin réduits à l'impuissance. Comme le souligne Lazaridès, le théâtre contemporain, tout épris qu'il est de la souveraineté de l'individu, néglige d'opérer la jonction entre ces problèmes particuliers et des maux sociaux tels que l'échec scolaire chez les garçons. D'où un refus presque généralisé de toute forme de théâtre d'engagement qui puisse donner la parole aux garçons en désarroi. Pourtant, les interventions des jeunes hommes lors d'une table ronde sur « l'être masculin » ne traduisent pas un tel désarroi. Au

pessimisme de Pierre Simard, 50 ans, qui déplore l'absence du père dans la vie des jeunes Québécois, s'oppose l'optimisme de Frédéric Thibault, 30 ans, et, surtout, d'Alexandre Cadieux, 20 ans, deux jeunes adultes qui se montrent satisfaits du sort que la société post-Révolution tranquille leur réserve. Le quinquagénaire, quant à lui, semble moins préoccupé par la situation des jeunes hommes que nostalgique d'une époque où le père se trouvait en position d'autorité.

Pour en savoir plus

Pour en savoir plus long sur le théâtre d'intervention, l'organisation et le financement des troupes ou le théâtre de marionnette, on peut se reporter à la « Bibliographie des arts du spectacle. Ouvrages en langue française publiés en 1994 et 1995 » dans le numéro 18 d'*Études théâtrales*. Soigneusement divisée en deux grandes parties (Arts du spectacle, Culture – Animation culturelle, Varia) et en sous-parties (répertoires, ouvrages de référence généraux, etc.), la recension accuse malheureusement certains défauts, notamment l'inclusion dans cette « bibliographie d'ouvrages en langue française » de nombreux ouvrages en langue anglaise et de certaines « études » plus ou moins sérieuses : par exemple, le *Manuel du prestigitateur : les 100 plus grands tours de la magie* de Patrick Page ou *Beverly Hills [90210] : l'album secret* de Neel Ehm... L'auteur de la recension, Christiane Fraipont, aurait gagné à circonscrire son domaine de recherche.

David Blonde

Université d'Ottawa (2^e cycle)